2

twórczość

GRUDZIEŃ 1959

U. I. C. C.
NOV 30 1978
LIBRARY

iotr Lachmann · Jean
'everzy · Jarosław Iwasz-
iewicz · Witold Klinger ·
'aweł Beylin · Jan Prokop

twórczość

GRUDZIEŃ 1959 ROK

12

twórczość

ROK XV GRUDZIEŃ 1959 NR 12

SPIS TREŚCI

Piotr Lachmann

* * * (PATRZYLIŚMY NA DOMY...) * * * (WIĘC POWIADASZ POETA...)
* * * (TO JEST DZIEŃ...) * * * (PO TROTUARZE...)
str. 5

W pięciolecie śmierci Zofii Nałkowskiej
Halina Maria Dąbrowolska
MINIONE
str. 8

Stefan Gołębiowski
EXPRESSIS
str. 12

Julian Kawalec
JABŁKA WOJNA JUŻ DAWNO SIĘ SKOŃCZYŁA WŚRÓD SWOICH
str. 14

Adam Czerniawski
GRZYBOBRANIE
str. 19

Wanda Sękulska
LAS
str. 21

Anna Pogonowska
MURY GWIAZDY MAJĄ WĘCH GĄSZCZE
str. 39

Jean Reverzy
STRATY
(przełożyła *Zofia Chądzyńska*)
str. 41

Leszek Elektorowicz
FANTAZJE JAZZOWE
str. 45

Jarosław Iwaszkiewicz
AKTUALNOŚĆ „NIEBOSKIEJ"
str. 47

Witold Klinger
O HYMNIE HOMERYCKIM
str. 52

Jerzy Strzetelski
SŁOPIEWNIE JAMES JOYCE'A
str. 60

Paweł Beylin
KRYTYKA I METODA
str. 65

Archiwum
MEHOFFER W PARYŻU
(do druku przygotowała Barbara Kocówna)
str. 73

Jan Prokop
OD LARBAUDA DO HARASYMOWICZA
str. 79

Zygmunt Greń
JAN POTOCKI
str. 89

Książka miesiąca
Andrzej Kijowski
NAD WODAMI JORDANU
str. 96

Wśród książek
TRAGICZNA KSIĄŻKA — *Anna Kamieńska*
str. 102

„LATO" PO LATACH — *Henryk Bereza*
str. 104

WIELKIE DRAMATY DOROSŁYCH DZIECI — *Bożena Danek*
str. 107

NOWA KSIĄŻKA ANTONIEGO OLCHY — *Wojciech Natanson*
str. 109

SALONY I KAZAMATY — *Stefania Podhorska-Okołów*
str. 112

„DZIENNIK HISZPAŃSKI" — *Jan Wyka*
str. 116

DWUZNACZNOŚĆ „THE TURN OF THE SCREW" — *Lech Budrecki*
str. 119

Na widnokręgu
MARIA DĄBROWSKA — *Jarosław Iwaszkiewicz*
str. 125

PRZEGLĄD PRASY — *Andrzej Kijowski*
str. 126

BOLESŁAW PRUS I MŚCISŁAW GODLEWSKI — *Stanisław Fita*
str. 129

KSIĄŻKA POLSKA W BUŁGARII — *Wanda Smochowska-Petrowa*
str. 132

CZAPEK NIEZNANY — *Donata Zielińska*
str. 134

BOGATA LITERATURA BARDZO BIEDNYCH LUDZI — *Origines Lessa*
(opracowała *Janina Wrzoskowa*)
str. 138

PRZEGLĄD ZAGRANICZNY
str. 143

Noty
str. 156

Książki nadesłane
str. 164

REDAKTOR NACZELNY
JAROSŁAW IWASZKIEWICZ

Piotr Lachmann

*
* *

Patrzyliśmy na domy
pogrzebane
w piwnicach

patrzyliśmy na rzeki
odwrócone
dnem do góry

patrzyliśmy na dzieci
zwęglone
jak książki

patrzyliśmy na ludzi
widząc
dymy

1 września 1959 r.

*
* *

Więc powiadasz poeta nie powinien myśleć
być jak banan przedszkole mróz
i jak łóżko hotelowe z plastiku
udostępnić każdemu płacącemu za dobę
bezsenność miłość lub sny

więc powiadasz poeta nie powinien czuć
być jak katedra duch święty ziarno piasku

i jak promień rentgenowski przejść przez plecy
nie zadając bólu i nie bocząc z toru

więc powiadam ci dzisiaj poeto
skoro pytasz mnie niemądrą rzecz
poeta powinien nawet musi czuć i myśleć
tylko nie powinien poeta
żyć

*
* *

To jest dzień szukanie pretekstów pod wiersz
można by było od pory roku na jesień idzie liście
jak to liście na jesień zdychają na żółtaczkę
latawce nosem ryją po ziemi staruszek chichocze
dmuchać trzeba mocniej smarkaczu mocniej wiatr
mu kapelusz przenosi pod autobus ale staruszek
widać z komunikacją za pan brat tylko laską stuka
a autobus staje na tylnych kołach i po bratersku
cofa się pod zalęknioną maskę forda maska na to
jestem ze stali ulica na to jestem z kamienia
szyba na to jestem ze szkła powietrze na to jestem
z azotu tlenu i cetera staruszek na to jestem

*
* *

Po trotuarze raz kreska dwa kreska
z głową wtopioną w powietrze gęste samolotami
a anarchicznie podniesionym palcem lewej stopy
z pocącą się pod czerwonym dzwonem gniazdem
jaskółczym skórzanym materacem serca miłością
do flory do dozorcy poskromiciela klatki do
jasnej anielki kuzyn jej mać była spod ciemnej
filmowej do betlejem do przybieżeli do kolejarzy
węzłów zagadnień do wije się nicią do bani
w której płowieją ach karpie oj wdowy po hm
spekulancie fe gospodarczego w chowanego się nie

do diabła z naprzeciwka do wiodą wszystkie drogi
do literatów do rytmu podstawowego prawa oby
do matek z przedziałkiem dla szczęśliwszego
do byków z ogromnie wzdętym brzuchem od konsumpcji
bogaojcaisynaiduchaświętego pod postacią talerzyków
nadziewanych fraszkami z językiem wystawionym
po proch który jest osią obrotu tego no jak tam
chodzę na nogach chwiejnych niewyprasowaniem spodni

Piotr Lachmann

Halina Maria Dąbrowolska

MINIONE

Lata tysiąc dziewięćset trzydzieste mniej mi się upamiętniły, jeśli chodzi o losy Zofii. Nie dlatego, ażeby zażyłość z domem pań Nałkowskich się rozluźniła — do tego nigdy nie doszło. Po prostu moje własne życie rozrosło się, wzbogaciło, co w pewien sposób umniejszyło w nim znaczenie Zofii. Wyodrębnienie też łączących nas momentów zdaje mi się trudne, gdy tak wielorakie stały się moje osobiste przeżycia.

Na zewnątrz wydawało się mało co zmieniać, do Zofii wciąż jeszcze mówiłam „pani", a ona mi po imieniu i traktowana byłam jako dużo młodsza dziewczynka. Jednak istotnie proporcje się przesuwały i nagle to budziło w Zofii zdziwienie, a nawet pewne zobojętnienie.

Zbudowałam sobie mój własny świat pracy, przyjaciół. Moje zajęcie i środowisko były atrakcyjne. Dostarczały mi szerokiego terenu spostrzeżeń, możności widzenia zjawisk nie tylko w ramach towarzyskich, ale z dna powikłań społecznych i politycznych. Praca tam pozwalała mi wiele podróżować, wobec posiadania paszportu zagranicznego. Tak więc jeździłam dużo, nieraz powracałam po parę razy podziwiać ten sam krajobraz. W wielokrotnych moich wędrówkach po drogach południa i północy doznawałam zgęszczonego ciśnienia odczuć, jakby zwielokrotnionej umiejętności doznawania tego, co mnie otacza. Zachwyt wyładowywał zapewne tę energię, którą spożytkować bym powinna w żmudnym wysiłku pisania — „nazywaniu rzeczy".

Ale i w zetknięciu z piórem często ogarniała mnie trwoga.

Długoletnia moja przyjaźń z Karolem Irzykowskim weszła w okres pewnej stabilizacji. Mieszkałam już wówczas samodzielnie przy ul. Filtrowej 75 — potem, w czasie wojny znalazł tam gościnę i Karol Irzykowski — i dopiero powstanie skazało mnie na bezdomność, raczej emigrację z upragnionej Warszawy, trwającą aż do dnia dzisiejszego, bo ten lokal zajęli tzw. „dzicy" lokatorzy.

W dużym moim pokoju, który już zdołałam wówczas zapełnić przedmiotami mi bliskimi, „mędrzec" relacjonując przechadzał się od ściany do ściany. Były całe godziny jeśli nie sporów, to oświetleń różnych dziedzin literatury. Zwalczał we mnie nadal i tropił wszystko, co mu się wydało podległe wpływom „nałkowszczyzny". Zofia znów, dotknięta tym, że Irzykowski w Akademii prze-

ciwstawiał się jej i o niej już mniej pisał — wciąż ostrzegała mnie przed zgubnymi radami autora *Beniaminka,* zewnętrznie wydana raczej poglądom Boya.

W ocenie zjawisk i literatury stałam po stronie Karola. Chętnie bym dawała teksty swe do czytania Irzykowskiemu, lecz jego namiętny, polemiczny charakter ocen, choć najżyczliwszy, druzgotał mnie. Pisałam więc ukradkiem i drukowałam chyłkiem, czekając, czy spadną gromy na moją głowę. Ten stan budził we mnie często odruchy zniechęcenia — czy warto psuć sobie przyjaźnie!

Bo znowu Zofia reagowała inaczej — ona niejako wymagała, moralnie zmuszała mnie, żebym koniecznie z każdym utworem do niej przychodziła. Była to jakaś podwójna gra, której dotąd nie rozumiem dostatecznie. Wmawiała mi i niejako sugerowała, że nie mogę nic drukować, co nie przejdzie przez jej korektę — „mistrza"; przecież nikt w Polsce nie zna — jak się wyrażała „nie umie" — tak rzemiosła pisarskiego, jak ona. Uświadamiała mnie, ilu pisarzom w ten sposób w tajemnicy wyrównuje słownictwo, poddaje analizie tekst. Potrafiła tak zasugestionować moją nieśmiałość i brak pewności siebie. Leżała na kanapie już w okularach, z ołówkiem w ręku, i surowa, obca, rewidowała słowo po słowie rękopisu cudzego czy mego. Zwykle traciła humor. Wypytywała o rodowód każdej myśli czy sformułowania, gdy tekst był zły — kreśliła. Po pół stronicy czy całej odrzucała wszystko i odpoczywała później długo z zamkniętymi oczami.

Coś w niej się dokonywało, jakiś ferment, o którym nie chciała ze mną mówić.

Cudza twórczość wywoływała w niej opory i złożone procesy. Potrzebne może jej były bruliony, owe cudze wysiłki, dla jakichś porachunków z sobą — bo nie tylko doświadczeń. Może z nich czerpała podnietę do własnego pisania. Potrzebne jej były nie tyle od strony pomysłów, co proporcji.

To, co piszę o Zofii, stanowiło w niej warstwę najgłębszą, utajoną. Były to rozgrywki w zetknięciu z indywidualnością cudzą — porachunki z własnym dziełem. Może wówczas przychodziło do głosu niezadowolenie z siebie. Owo „że nie lubi tak Nałkowskiej, a inaczej pisać nie potrafi" — jak zwierzała się przyjaciółce.

Piękne w Zofii było, że taką wagę przypisywała literaturze, że dawała jej najwyższą rangę. Walki Zofii o środki wyrazu obserwowałam przy czytaniu głównie utworów wartościowych, a obcych w technice Zofii, jak Adolfa Rudnickiego, Brunona Szulza, Jerzego Putramenta i wielu innych, o których zmilczę.

Grafomańskie próby nie wchodziły tu w rachubę. Lecz niektóre utwory, może w jakiś sposób jej bliższe, pokrewne, potrafiły ją rozjątrzyć i przyprawić aż o migrenę.

Jeżeli nie była neutralna wobec cudzego rękopisu — wskazywało to, że tekst zawiera jakieś wartości. Czasem zastawałam Zofię przy ocenie powierzonych jej maszynopisów. Robiła wrażenie człowieka zblazowanego, bez apetytu, któremu każą jeść coś, co mu nie smakuje. Jednak zdegustowanie zwyciężała ciekawość — a nuż w tej niesmacznej potrawie, w owym stosie makulatury ukrywa się złoty kruszec. Może talent, na który dybie?

Często, gdy rzecz była błaha, śmiała się i po prostu mogła podkpiwać sobie z głupoty i nieudolności adepta sztuki.

To, co przytaczam, nie wyklucza owej dobrotliwej życzliwości Nałkowskiej

wobec młodych, zwracających się do niej o ocenę. Cechowała ją wyrozumiałość opiekuńcza czy odruch poprawnego koleżeństwa. Następstwem takiego stosunku do piszących był warunek niemówienia źle o innych, żeby nie szkodzić tym osobom.

Jeśli chodzi o mnie, zdezorientowana odmiennymi reakcjami Zofii i Karola Irzykowskiego, osaczona wątpliwościami — przestawałam pisać.

Życie miałam i tak po brzegi wypełnione. Tylko godziny wolne od prac zarobkowych mogłam poświęcać literaturze.

A jednak czasem wbrew wszystkiemu zdobywałam się na odruch samodzielności. Tak właśnie w tajemnicy przed Zofią i Karolem napisałam i wystawiłam w Warszawie sztukę *Przystań zbłąkanych*. Zawdzięczam ją długim sjestom i rozmowom z człowiekiem spoza literatury.

Niedługo Zofia wyjechała do Leysin. Tam, w sanatorium, pośród masywu gór, w oślepiającym słońcem śniegu, zawieszona w próżni swego balkonu nad przepaścią, nakryta dachem szafirowego nieba, karmiła duże, ciemne ptaki choucas. Tak też Nałkowska nazwała swoją nową powieść tam pisaną, a wydaną w 1927 roku. Poznała ona świat międzynarodowy, zamknięty w sanatorium. Różnorodność ludzi i ich cierpień utwierdzała ją w tym, że wszystko jest wspólne ludziom i narodom i nic nie powinno ich dzielić, tylko wszystko łączyć. I tak materiał czerpany z rzeczywistości w obrębie jej koncepcji twórczej dał podstawę do myśli o pokoju świata, stał się protestem przeciw wszelkim wojnom, grożącym zagładą człowieczeństwu.

Po powrocie ze Szwajcarii do Warszawy Zofia zamieszkała z mężem. W domu było obszernie i zamożnie. W pokoju męża duża kolekcja starej broni, w jej salonie — mnóstwo antyków, starych Madonn, egzotycznych różańców, przydrożnych świątków, starych sreber i szkieł opalizujących matowo. Szara charcica, Diana, znów z wrodzoną skłonnością do póz układała się jak do portretu na rozłożonych poduszkach. Wesoły seter Ralf wciąż ją zaczepiał, lecz to nie mąciło wyniosłego spokoju Diany. Służące, ordynans, który dobrodusznością swą i służalstwem rozśmieszał, konie czy samochód — wszystko to miała Zofia do rozporządzenia na tym stanowisku.

„Aż do tego dnia, gdy zmieniła się natura ich miłości" — pisze gdzieś Nałkowska — Zofia mieszkała jeszcze przy Królewskiej, aż nadeszła chwila powtórnego rozstania.

Zofia odchodzi, przenosi się do matki, następnie zamieszkuje sama.

Lata przynoszą Zofii wielkie zwycięstwa literackie. Jej autorytet pisarski wzrasta. Korzysta w pełni z prerogatyw sławy. Jest wszędzie na naczelnych stanowiskach w ośrodkach twórczych. Nie uzurpuje sobie praw — są jej należne. Powieści jej, jak *Choucas, Niedobra miłość* czy *Ściany świata*, a także sztuka *Dom kobiet*, utrzymują Zofię na poziomie najlepszych współczesnych utworów literackich w kraju.

Blask jej powodzenia uzupełniają podróże. Zofia wyjeżdża parokrotnie do Paryża, Zagrzebia, do Włoch, Estonii, do Anglii — najczęściej wysyłana przez organizacje międzynarodowe. Jeździ też wszędzie tam, gdzie wystawiają jej sztukę. Była w tej fazie na nowo świetna.

Przypomina to jej zwierzenia, gdy po drugiej wojnie, chyba w roku 1949 czy 50, Zofia jechała do Moskwy. Jednocześnie wracała delegacja literatów radzieckich z Polski do Rosji. Otóż w podróży asystował jej pewien młody rosyj-

ski poeta. Raz, gdy byli sami, ukląkł przed nią — z uwielbienia przed kobietą i pisarzem — i zawołał: *„kakaja wy carskaja!”*.

Ten paradoks w ustach komunisty świadczył o jej „królewskości”, o stylu i sposobie bycia — gdy chciała go zachować.

Halina Maria Dąbrowolska

Stefan Gołębiowski

EXPRESSIS

PRZEPROWADZAM
słowiczy
rozbiór

głos ludzki
na wszystkie części
mowy się rozbił.

PRAWO CZŁOWIEKA
ciało zanurzone w zieleni
traci tyle na wadze ile
zajmie niewymiernej
przestrzeni
eureka.

ZAPŁAKAŁA
twarz moja
łzami twoimi
nad własną
miłością
zgasłą.

VENUS nagą
bezręką
usłużny
ubrałem
w modne
słowa
i znikła
piękność.

ZIELONE gniazdka
rozkleiły pąki
zamiast piskląt

jak tylko mogę
do świtu czuwam
nad śmierci kołyską.

NOC się skończyła
dzień się nie zaczął
co robić z czasem
myślę z rozpaczą

otwieram kluczem
pokój gdzie słońce
sztuczne.

LATA zielone
stoczył kornik
drukarz

i tylko serce
w pustej piersi
kuka.

JEST wiosna
lecz na wiosnę
nie mam czasu

taki ze mnie
białej zimy
poseł.

Stefan Gołębiowski

Julian Kawalec

JABŁKA

Spotkali się na placu obok dużego pomnika. Zamienili z sobą kilka głośnych słów powitania, bo nie widzieli się od czasu zakończenia wojny. Potem weszli do małego baru, jakich wiele jest w tym mieście. Są to bary, których się nie omija, tak nęcą swoim ubóstwem i nieustannym szumem, przynoszącym ulgę. W okrągłych stolikach, stojących w tych barach jest jakaś wielka, dobra siła, której trudno się oprzeć.

Zamówili coś do picia. Chudy, szpakowaty wpatrzył się w swego olbrzymiego przyjaciela z łysiejącą głową i powiedział:

— Wiem, wiem, straciłeś rodziców, żonę...

Zapanowało długie milczenie. Odezwał się znów chudy:

— Co teraz robisz?

Olbrzym oderwał wzrok od szarej ściany, porysowanej brązowymi zaciekami, uśmiechnął się nagle i ożywił.

— Jestem sprzedawcą jabłek — powiedział. — Sprzedaję jabłka, kosztele, renety, boskop... — wyliczył wiele gatunków tych owoców i opisał ich zalety. Mówił głosem donośnym, uroczystym i pięknym. Takie głosy słyszy się w teatrze, na konkursach recytatorskich, w miejscach, gdzie popisują się artyści.

Chudy, szpakowaty mężczyzna wpatrywał się uważnie w potężnie zbudowanego przyjaciela, mówiącego o jabłkach w tak niezwykły i uroczysty sposób. A gdy ten skończył, rzekł do niego z cicha:

— Siostra twoja Krystyna też nie żyje, mówili mi, zginęła...

Olbrzym, jakby tego nie usłyszał, poprawił się na krześle, łysiejącą głowę podniósł do góry i znów zaczął mówić:

— Codziennie o siódmej wyjeżdżam ruchomym straganem. Mam na nim stosy jabłek, gdybyś widział, jakie to piękne jabłka... Staję najchętniej na rogu ulicy i rynku. Przywołuję ludzi do jabłek. Kupują. Wkładam jabłka w torebki. Czynię to delikatnie i szybko. Mam rękę do jabłek. Trzeba mieć do tego i rękę, i głos. Nie każdy potrafi być sprzedawcą jabłek.

Olbrzym umilkł na chwilę i zamyślił się. I znów mówił:

— Powoli stosy jabłek na straganie maleją, przypłaszczają się, a mój portfel robi się coraz grubszy. Wiesz, co wtedy odczuwam? Będziesz się śmiał — jest mi wtedy smutno, żal mi jabłek...

Chudy, szpakowaty uśmiechnął się dziwnie i powiedział:

— Twój brat został zabity, słyszałem.

Olbrzym skierował zgrabną dłoń do kieszeni i wyjął z niej dużę, różowe jabłko. Trzymał je w dłoni, patrzył na nie i mówił:

— Zawsze jedno ze straganu zostawiam dla siebie, nie zjadam go, noszę je w kieszeni, czasem biorę je w rękę, czasem na nie popatrzę. Lubię patrzeć na ładne jabłka. Ja zawsze mam w kieszeni jabłko, to taki głupi zwyczaj.

WOJNA JUŻ DAWNO SIĘ SKOŃCZYŁA

Lekarz wskazał mu białe krzesło i powiedział tak łagodnie, jakby się bał zbudzić ptaka:

— Proszę siadać.

Człowiek z szeroką blizną poniżej skroni usiadł i nie pytany o nic zaczął mówić:

— Stałem na zboczu i patrzyłem w przestrzeń. Wolałem patrzeć w przestrzeń niż na miasto, z którego niedawno wyszedłem. Nie lubię miasta. Mam to z frontu. Miasta były najgorsze. Na zboczu, na którym stałem wczoraj, była cisza.

— Dobra jest taka cisza — wtrącił lekarz i dotknął ołówkiem papieru.

Człowiek siedzący na białym krześle odpowiedział:

— Nie jest dobra cisza. Zawsze baliśmy się ciszy. Woleliśmy natarcie. Najlepiej było, gdy natarcie następowało po natarciu. Wczoraj na tym zboczu było cicho. Nagle usłyszałem pisk. Dobrze, że choć coś zapiszczało. To już coś znaczy, już się coś wie. Ale po tym pisku zrobiła się jeszcze większa cisza. Nigdy nie jest dobra taka cisza na zboczu. Nauczyło mnie.

Lekarz spojrzał na niego i powiedział łagodnie:

— Można było zejść ścieżką na równinę...

— Zrobiłem to. Opuściłem się ścieżką w dół, minąłem krzaki i wszedłem na równinę. Na równinie nie jesteś tak wystawiony, jak na zboczu, ale nie wiesz, czy kto na ciebie nie patrzy z góry. Szukasz oparcia, a nie ma go. Nie jest najlepsza równina. Musisz się stale kręcić w kółko.

Lekarz stuknął ołówkiem w papier tak, że tego stuknięcia nie było słychać. Potem rzekł:

— Lepsze są pagórki...

— Pagórki są lepsze — mówił człowiek siedzący na białym krześle. — Przeciąłem równinę i byłem między nimi. Pagórki są dobre. Dają osłonę. To ważne. Ale między pagórkami musisz być dokładny i ostrożny. Wiesz, jaki jest jeden pagórek, ale nie wiesz, jaki jest drugi. Przechodzisz do drugiego i nie wiesz, czy za tym pierwszym już kto nie siedzi. Między pagórkami musisz stale biegać i to z każdą chwilą coraz szybciej. To bieganie między pagórkami nigdy się nie kończy. Tak to już jest, wiem.

Lekarz wtrącił:

— Tam blisko są skały, skały są chyba lepsze od pagórków...

— Wszedłem między skały, gdy się skończył teren pagórkowaty. Skała to jest coś. To czujesz. Tylko ze skałą znów co innego. Jest ogromna i twarda,

a boisz się jej mocniej dotknąć palcem, żeby się nie rozleciała. Między skałami coś cię boli, choć nie jesteś trafiony. Ale musiałem tam wejść, bo chciałem dojść do tej stromej ściany, w której jest jama. I doszedłem tam. Ja zawsze tylko do tej ściany dochodzę. Nigdy nie idę dalej.

Lekarz mu przerwał nie wiadomo po co i powiedział:

— Ładnie przy tej ścianie.

— Tam dobrze. Dobra jest ta jama w ścianie. Tylko że nikt do niej nie wejdzie. Ściana jest stroma i gładka. Ale dobrze, że choć jest ta jama. To bardzo wiele, że jest, choć się do niej nie wejdzie. Przy ścianie spotkałem dwóch ludzi. Jeden był w dużym, zmiętym kapeluszu, drugi bez niczego na głowie. Gdy mnie zobaczyli, jeden odezwał się do drugiego: „Widzisz, to ten...".

— To ten — powtórzył lekarz po to, żeby coś powiedzieć.

— To ten — to bardzo wiele powiedziane — odrzekł człowiek siedzący na krześle. Potem mówił: — Zaraz wiedziałem, że będą mnie namawiać, bym wrócił do miasta. Zawsze mnie do tego namawiają. Zbliżyli się do mnie i ten w kapeluszu powiedział: „Wracaj do miasta, wojna już dawno się skończyła".

— Prawdę mówił — rzekł lekarz.

— Myślę, że mówił prawdę. Ten bez kapelusza też mnie namawiał. Powiedział: „Dlaczego nie siedzisz w mieście. Przecież wiesz, że wojna już dawno się skończyła".

Odpowiedziałem im: „Postoję tu chwilę i wrócę do miasta". Ci dwaj odeszli. Mogłem spokojnie popatrzeć na ścianę. Myślałem, jakby można dostać się do tej jamy. Ściana jest stroma i gładka, tam się nikt nie dostanie, ale dobrze, że choć jest ta jama. To bardzo wiele, że jest...

WŚRÓD SWOICH

Długo nie wiedziałem, co się dzieje z moim przyjacielem. Gdy się z nim widziałem ostatni raz, mówił mi, że miasto go męczy, że pociąga go włóczęga; zwierzał mi się, że tęskni bardzo za przyrodą i najchętniej przebywałby na wielkich równinach stepowych, gdzie jest mało ludzi. Miał wiele fantastycznych pomysłów. Fantastyczne pomysły rodziły się w nim szybko, szybko nabierały ostrych kształtów, stawały się pozornie możliwe do wykonania i szybko przygasały. Gdy się z nim widziałem ostatni raz, powiedział mi, że ma zamiar zmienić pracę. Nie zdziwiłem się, bo Michał często zmieniał pracę. Najpierw, gdy przerwał studia humanistyczne, pracował w przedsiębiorstwie, które rozwoziło piasek na budowy. Polecono mu roztoczenie pieczy nad małymi żelaznymi wózkami, które jeździły z piaskiem po wąskich torach, ułożonych na pochylniach. Pracował w pierwszym dziale przedsiębiorstwa, które zajmowało się wydobywaniem piasku z rzek. Raz zapatrzył się na zamglony brzeg rzeki. Bardzo lubił patrzeć w mgłę, która czyniła świat nieskończonym i pustym; zapatrzył się i wypuścił trzy wózki za późno. Po chwili wszyscy z pierwszego działu przedsiębiorstwa usłyszeli głośny trzask. Nastąpiło zderzenie wózków na skrzyżowaniu. Osiem wózków uległo zniszczeniu, zerwana została

krzyżówka torów, jednemu robotnikowi przygniotło nogę. Zaraz po wypadku wezwał Michała kierownik przedsiębiorstwa. Kierownik długo w ostrych słowach rozwodził się nad stratami, jakie spowodowało zderzenie wózków. Potem zażądał, aby Michał opisał, jak się to stało. Michał był małomówny, więc rzekł krótko:

— A... zapatrzyłem się.

— Na co?

— Na mgłę...

Ta odpowiedź wyprowadziła z równowagi kierownika; wypowiedział Michałowi pracę.

Przez kilka miesięcy po odejściu z przedsiębiorstwa rozwożącego piasek na budowy Michał nie pracował nigdzie. W tym okresie przetłumaczył z tureckiego na polski dwie rozprawy filozoficzne, co przyniosło mu malutki dochód i pomogło uzyskać zajęcie w bibliotece miejskiej.

Tak się złożyło, że po rozpoczęciu przez Michała pracy w bibliotece w mieście bawiła wycieczka zagraniczna. Wycieczka odwiedziła bibliotekę. Na polecenie dyrektora Michał informował gości o stanie księgozbioru. W czasie wyliczania danych statystycznych zauważył w ręku jednego z uczestników wycieczki francuską książkę, której na próżno poszukiwał przez kilka lat. To tak zajęło jego myśl, że pomylił dane statystyczne. Na podstawie tych danych uczestnicy wycieczki mogli odnieść wrażenie, że w bibliotece jest zupełnie zaniedbany dział książek naukowych.

— Co pan za głupstwa opowiadał tym Francuzom — mówił na drugi dzień do Michała oburzony dyrektor. Michał nie tłumaczył się długo, powiedział tylko: — Pomyliłem się... — Dyrektor spojrzał na Michała dziwnie pobłażliwym wzrokiem, co było znacznie gorsze od oburzenia.

Michał przestał pracować w bibliotece jeszcze przed odjazdem z miasta zagranicznej wycieczki. Potem przez pewien czas korkował butelki w fabryce win. Po odejściu z fabryki win uczył trygonometrii zapóźnionego studenta politechniki. Pół roku naparzał pręcie w wytwórni koszyków, a następnie prowadził sekretariat kółka filozoficznego.

Gdy widziałem go ostatni raz, mówił, że odejdzie z sekretariatu kółka.

— Nudne to, ci sami ludzie, jednakowo chodzą, jednakowo kiwają głowami, trzeba do nich mówić...

Zaszedłem raz do kółka filozoficznego; Michała już tam nie było.

Długo nie wiedziałem, co się z nim dzieje. Aż zupełnie przypadkowo dowiedziałem się, że pracuje w „ogrodach miejskich". Poszedłem do „ogrodów". Tam przerzucili listy działu drzew starych, działu drzew młodych, działu trawników i działu ławek; nie było go tam. Był na liście działu kwiatów i oranżerii. Kierownik działu kwiatów i oranżerii przyjął mnie miło. Gdy spytałem o Michała, spojrzał na mnie bystro. Powiedziałem mu, że Michał to mój kolega z wojny, że razem byliśmy na froncie i przeżyliśmy wiele...

— To bardzo dobry pracownik... tylko wie pan... no zresztą sam pan zobaczy — powiedział kierownik. Do oranżerii szliśmy aleją przysypaną groszkiem z czarnego i brązowego kamienia. Na alei leżały fioletowe i żółte główki kwiatów; leżało też kilka liści. Po obu stronach alei rosły duże drzewa. Jedno było pęknięte i opasane w kilku miejscach obręczami. W pierwszej części oranżerii stały małe palmy, które wyglądały jak zielone fontanny. Chciałem iść dalej, ale

kierownik zatrzymał mnie w gaiku małych palm. Zza palm ujrzałem następną część oranżerii, gdzie rosły rzędem kwiaty. Tam był Michał. Schylał się nad kwiatem o długich, kłaniających się łodygach i mówił:

— Jak się macie, mdlejące kobiety... wody? Tak... dam wam wody, abyście jeszcze piękniej omdlewały... przyjdę tu do was jeszcze... teraz muszę iść do tego przestraszonego grubasa... No, no, no... grubasku, dlaczego się tak trzęsiesz, dlaczego tak lamentujesz, fioletową buzią... Nie bój się, nie przyjdzie pan Filipek z nożyczkami; pan Filipek jest chory i leży w łóżku; nożyczki też się źle czują... rozkraczyły się i śpią na stole... no uspokój się, głuptasie... daję ci słowo honoru, że pan Filipek jest chory... popatrz na tę dziewczynkę skaczącą obok ciebie... jak ona tańczy, jak się śmieje, przewraca się ze śmiechu, umiera ze śmiechu, umiera i dlatego się śmieje...

Kierownik działu kwiatów i oranżerii trącił mnie łokciem w bok i szepnął — dobry pracownik, ale widzi pan, słyszy pan... sam pan widzi...

Julian Kawalec

Adam Czerniawski

GRZYBOBRANIE

Jerzemu S.

W las w las!
Przez trawiastość moich dóbr
przesuwa się żubr;

zdefiniujmy żubra:
jest to zwierz barokowy
o siedmiu łapach,
w lecie lata ponad
masztami miast,
w zimie
znieczulony w larwę
chrupie orzeszki laskowe
w piwnicach
łatwowiernych ciotek.

(Nam też zamieć prószy w oczy,
gnaty łamią
opary z bagien i łzawisk,
w dziuplach skryci
chrupiemy rozkoszne
kokosy, zapijamy piwem.

A w lecie
skrzydełka nam rosną
i lecimy lecimy w las!
Schorzałe gałązki nas łamią,
z trzaskiem spadamy
na spokojny mech;

mackami pieścimy
zgniliznę podszycia,
ryjki nasze ssają

soczystość
maślaków, pieczarek i rydzów.

Potem tańce na polance,
kopa jaj na ustroniu,
rozdeptana miazga
pod liściem paproci.)

Adam Czerniawski

Wanda Sękulska

LAS

DROGA

Dudniło coraz natarczywiej. Każdy bliższy wybuch Baba przyjmowała żałosnym:

— Jezzus, łoj Jezzus!

Roztrzęsionymi rękami zgarniała kwaśno cuchnące szmaty do brudnej poszewki.

Żołnierze niepokoili się. Baba wyciągała z otwartej skrzyni wiechcie burych kolorów. Żołnierz z gwiazdką nad czołem — jak anioł — wyszarpnął wreszcie spod wieka skrzyni zanurzoną w zapachu naftaliny — Babę. Szamoczącą, zanoszącą się jazgotem wypchnął z izby.

Chłop wychylił głowę spod góry koszyków i tobołków. Jękliwym, nie mogącym pokonać oporu gardła głosem powtórzył rozkaz żołnierza:

— Tak, panie sołdat. Odprowadzę dziecko do miasta.

Ruszyliśmy. Nagle Baba zawróciła. Rzuciła swój tobół na mokrej, rozjeżdżonej drodze i trzepocąc rękami, z wyciągniętą głową potoczyła się do domu. Omijając krzyki żołnierzy przypadła do progu. Całowała zabłoconą, startą starością belkę. Wtulała mokrą twarz w bruzdy po wydartych drzazgach. Czarne, poskręcane rozdętymi żyłami palce wbijały się w próg, wstrząsały nim. Potężny głos grzmiał rozkazującym błaganiem:

— Boże litościwy, strzeż tego domu. Boże, ochroń!

— Progu! Progu, samam cię kładła, pilnujże teraz domu. Bóg ci pomoże! Cacany, pilnuj!

Znowu twarz wmiażdżyła się w rozmokłe drewno. Front ryczał zagłuszając jej słowa. Podbiegł żołnierz. Zapierając się szeroko rozstawionymi nogami dźwignął Babę. Odepchnęła go. Dopadła otwartych wrót stodoły. Wyszła szamocąc się z ogromną zabłoconą gęsią. Szybko, raz ostatni przeżegnała zagrodę. Znowu dźwignęła tobół, przygarnęła mocniej gęś. Ze szmaty owijającej żółtą łopatę gęsiej nogi kapała krew.

— Nawet niewinną Bożą ptaszynę sucze syny raniły!

Odwróciła się wściekle w kierunku strzałów. Zobaczyła mnie.

— Na! Nieś to biedne gąsiątko. Bóg cię nagrodzi.

Gęś była ciężka. Wyrywała się ogłuszając mnie wściekłymi uderzeniami potężnych skrzydeł. Baba ugłaskała rozszalałe ptaszysko, związała mu skrzydła.

— Teraz nieś.

Nie ruszyłam się. Czułam jeszcze ból i łoskot skrzydeł. Baba rozwrzeszczała się, zagłuszała wybuchy:

— A cóż ty myślisz, cholero, że darmo będę się tobą kłopocić?

— Bierzesz tę gęś czy nie?

Gładziła syczącego potwora po wymykającej się jej dłoni głowie. Umieściła gęś na moich rękach. Ciężar pierzastego mięsa pochylił mnie. Teraz gęś była spokojna, ale jej ciężar rósł z każdym krokiem. Zostawałam w tyle. Baba krzyczała. Gęś spłoszona jej wrzaskiem poruszyła się. Ciężar wyłamywał mi ręce. Uszczypnęłam podłe ptaszysko w miękki, puszysty tłuszcz. Gęś wrzasnęła. Uszczypnęłam znowu. Diabelskie okrągłe oczko przymknęło się — i nagle pancerny dziób z pasją łupnął mnie w głowę, w szyję, twarz, ramiona. Uciekałam oślepiona bólem. Baba dopadła mnie. Silne pacnięcia poduchowatej łapy — i znowu potężny, nienawistny ciężar w rękach. Wlokłam się płacząc na miękkie zabłocone pióra, które już przestały się jeżyć. Były gładkie i tłuste. Kuleczki łez staczały się po nich szybko, zyzgzakowatymi, niewidzialnymi dróżkami. Nieustające dudnienie frontu rozsadzało głowę. Bolały mnie nogi. Zbity mżącym deszczykiem piasek drogi wciągał stopy. Z gałęzi krępych, rozkudłanych wierzb kapały duże, zimne krople. W takich wierzbach mieszkają czarownice. Takie jak Baba. Pod wierzbami leżały równiutko poukładane trupy żołnierzy, szczerzące na mnie białe, rozmokłe stopy. Gęsty, drobniutki deszczyk zmywał odwrócone do nieba twarze. Krople staczały się po nich tak, jak moje łzy po piórach ciężaru. Na piersiach żołnierzy, przywiązane drutem do guzika munduru, leżały tekturowe tabliczki, na których deszcz rozmazywał wypisane kopiowym ołówkiem numery.

Ciągłe wrzaski Baby zmuszały obolałe nogi do automatycznych kroków, dla których rytm wybijał front.

Droga niepokonana jak mdląca kulka przeżuwanego w czasie obiadu mięsa. Zimno! Gęś spała. Zdrętwiałe, wdzięczne za miękkie, puszyste ciepło — ręce nie czuły już jej ciężaru. Głowa gęsi, wsunięta jak termometr pod moje ramię, pulsowała tym ciepłem pachnącym tłuszczem i bezpiecznym letnim błotem. Dudnienie dział wzmagało się i cichło — falowało. Ciągle drzewa i trupy — martwe ciała oblepione podartymi, mokrymi mundurami. Deszcz spłukiwał brązowe plamy z postrzępionych brzegów dziur.

Rząd bosych stóp przerywał w wielu miejscach spuchnięty deszczem, błyszczący gwoździami but. Obok takich butów leżały krótkie kikuty pourywanych nóg. Chłop przystanął.

— Temu to but zostawili.

— A co komu po jednym bucie? — spod wielkiego, niekształtnego tłumoka odfuknęła Baba. — Idźże prędzej, jak toto lezie!

Gęś poruszyła się. Przełożyła głowę pod skrzydło. Dudnienie nie zbudziło jej. Spała i coś jej się nawet śniło. Coś złego. Wyczuwałam przez pióra drobniutkie, szybkie dziobanie jej serca.

Biedna gęś! A może to wcale nie jest zwykła gęś?

Zaczarowana! I to właśnie z tamtej, przedwojennej bajki: zły czarodziej

zaczarował królewnę w gęś, rycerz walczył o nią, zabijał potwory — w bajce też była wojna. Tak, to na pewno jest królewna. — I tamta wojna! Teraz zły czarownik zesłał Niemców. Rycerz musi się z nimi bić, żeby wyzwolić królewnę. Pomagają mu żołnierze z gwiazdkami. Ale czarnoksiężnik jest bardzo zawzięty. Każe swoim wstrętnym Niemcom zabijać żołnierzy Rycerza. O, właśnie oni leżą tutaj przy drodze. Podły czarownik! — To on jest w zmowie z Babą. Ona więzi królewnę. Baba-Jędza ma groźny, skrzekliwy głos. Znowu mnie popędza. Ta z *Jasia i Małgosi* miała taki sam głos. Ale Rycerz jest dzielny i zabije ich wszystkich. Ciebie, ohydna, wrzeszcząca Babo, też. Słyszysz? — nawet teraz trwa bitwa. To strzelają wielkie działa Rycerza! Pomszczą Królewnę i umarłych żołnierzy. Czarodziej już czuje, że przegra. Chciał nawet zastrzelić królewnę, zranił ją w nogę. Potem Baba zamknęła Królewnę w stodole i o mało nie zapomniała o niej, jak wychodziliśmy z zagrody, ale czarownik przypomniał jej takimi dudniącymi strzałami z frontu. Baba natychmiast zrozumiała — bo tylko Jędze rozumieją takie głosy, przyniosła Królewnę i kazała mi ją nieść. Królewna nie wiedziała, że ja będę ją bardzo kochała, że wiem o wszystkim. Myślała, że jestem dziewczynką od Baby i dlatego mnie zbiła. — Ja też nie wiedziałam jeszcze wtedy, że nie jesteś zwykłą gęsią. Byłam dla Ciebie, Królewno, niedobra, szczypałam cię, a przecież ciebie boli nóżka. — Pocałowałam brudne pióra. Gęś leciutko przytuliła się do mnie.

— Kochana Królewno! Tak strasznie cię kocham!

— I zobaczysz, zobaczysz, obronię cię przed czarownikiem.

Przytulałam ją mocno. Moje sztywne od zmęczenia nogi wybierały dla niej gładką drogę, po której niosłam ją delikatnie, przepraszając Jej Królewską Mość za najmniejszy wstrząs.

Deszcz, rozpylany dotychczas, teraz zbił się w duże, napastliwe krople.

Rząd drzew wydłużał drogę aż do granicy mgły. Sapania chłopa milkły pod groźnymi spojrzeniami żony.

Deszcz izolował nas od matowego dudnienia frontu. Rytm człapania naszych kroków załamywał się coraz częściej.

Baba stanęła. Zrzuciła z siebie zmokłą płócienną górę. Usiadła na tłumoku, wgniatając go w ziemię. Staliśmy niepewni, nie dopuszczając myśli o odpoczynku, który mogło znowu oddalić jedno groźne warknięcie Baby.

Pozwoliła. Chłop wlokąc roztrzęsione, ugięte w kolanach nogi, podszedł do drzewa. Wparty plecami w jego pień, zsunął się na ziemię. Pod drzewem było lepiej. Liście zatrzymywały ciężki, dokuczliwy deszczowy pył, który, skraplając się od czasu do czasu w wielkie kule wody, spadał z odgłosem rytmicznego tupania pod drzewo. Następna wierzba miała więcej gałęzi. Tam będzie Jej lepiej. Pochylona, osłaniając Królewnę przed deszczem, pobiegłam do drzewa. Potknęłam się. But, nogi, dłonie wczepione w karabin, twarz. — Nie! Wściekła biel zębów wyszczerzających się z krzywej ramki czarnych ust, białe, wystające kule oczu wbite we mnie mętnymi, opalizującymi górkami źrenic — a wyżej, z płaskiej, brunatnej wody wystają zawiłe fałdki brudnobiałego mózgu.

Rudawa woda wycieka przez ostrą, niską krawędź kości, zlepia włosy, obmywa brzeg policzka, górkę ucha — znika pod kołnierzem. Na ramieniu, obok małej gwiazdki, strzępki włosów przyrośniętych do odłamków czaszki. Niżej — biało-zielone dłonie wbite w automat, nogi, buty. — Ogłuszam się

własnym krzykiem... Uciekam!! Za mną biały trzepot, kule oczu, kałuże mózgu. Czarodziej!!

*

Baba mnie złapała? Już przestała bić. Trzyma teraz między nogami gęś. Wyłamując jej szyję, dmucha w drobne, białe piórka. A potem długo wodzi małym, wytartym nożem po żółtej skórze. Teraz skóra — Królewno!! — jest czerwona, łapa z nożem jest czerwona, drzewa, mój krzyk!!

*

Leją na moją twarz gęstą od piasku wodę. Woda ścieka we włosy. Pochylają się nade mną, niosą, mówią:

— Cholera, taką tłustą gęś zmarnowała! Trupa się przelękła, jakby nigdy nie widziała.

— Straszny był.

— Ee, trup jak trup.

*

Widzę ludzi zbierających trupy na drabiniasty, jednokonny wóz.

— Jak siano, skurczybyki, ładują ludzi.

— Co się będziesz litował nad poganami, niechrzczone toto, po ludzku mówić nie umiało.

— Gęsi szkoda.

Widzę placki dymu nadziane na sterczące ze spalonych domów kominy. Miasteczko.

WISŁA

Znowu przyszedł jakiś oficer, zadał te same pytania i nie słuchając już odpowiedzi — wybuchy stawały się coraz silniejsze — zadecydował:

— Przeprawimy się natychmiast.

Moi zwiadowcy pobiegli szukać łodzi. Oficer usiadł na raportówce, z której pociekła woda, i zaczął ściągać ogromne, umazane mułem buty. But wyślizgiwał mu się z rąk, chlupała w nim woda. Wreszcie but ustąpił, wypuścił nogę tak gwałtownie, że oficer stracił równowagę, spadł ze swojej raportówki. Leżał na mokrej ziemi z wysoko podniesioną, owiniętą brudnymi gałganami nogą. Roześmiałam się głośno. Popatrzył na mnie, na tę nogę, uśmiechnął się także. Na początku niepewnie, rozglądając się, czy kto nie widział, że on, oficer — a potem już serdecznym, długim śmiechem, który na chwilę zagłuszył dudniące odgłosy wybuchów.

— Wpadłeś do wody?

— *Da, posmotri.* — Opowiedział mi, jak przepłynął Wisłę z tym ciężkim karabinem, a potem musiał siedzieć w mule, bo Niemcy chodzili po brzegu. Rozumiałam wszystko, chociaż nie znałam jego języka.

— A ty?

— Ja uciekłam Babie, teraz szukam mamy.

Słuchał bardzo uważnie, rozumiał. Powiedział, że teraz przepłyniemy na drugi brzeg i że tam już będzie bezpiecznie. Wylał wodę z butów, włożył je znowu. Wybuchy zbliżały się coraz bardziej. Wreszcie pojawili się zwiadowcy. Ciągnęli ogromne, drążone w grubym pniu koryto, takie, w którym na wsi oprawiają świnie.

— Nie mogli znaleźć innej łodzi. Za to wiosła mają wspaniałe.

Oficer z niedowierzaniem oglądał te wiosła. Były to drewniane łopaty do pieczenia chleba. Zwiadowca, który je przyniósł, stał na baczność. Z mokrych włosów ciekły mu strużki burej wody. Nagle uniósł twarz. Znad drzew narastał ryk kilkunastu samolotów. Niemcy! Zwiadowcy zepchnęli koryto na wodę. Było ich czterech. Oficer szybko wrzucił mnie do koryta. Wsiedli wszyscy. Koryto zanurzyło się, przez brzegi wlewały się drobne, pluszczące fale. Żołnierze wygarniali je rękami. Płynęliśmy odpychani chlebowymi łopatami, znoszeni przez prąd. Coraz wyraźniej słychać było zbliżający się ryk wielu motorów. Koryto kołysało się od gwałtownych popchnięć łopatami. Zbliżaliśmy się do środka rzeki. Na brzegu wybuchały już pierwsze bomby. Oficer rozkazał wyrzucić wiosła. Zwiadowcy przylgnęli do koryta, wiosłując rękami. Ostry wir nagle zakręcił łodzią, przechylił ją, utrzymała jednak równowagę. Z góry jak trzask dartego płótna posypały się salwy karabinów maszynowych. Oficer wepchnął mnie pod siebie. Kolczaste guziki munduru gniotły mi twarz. Poruszyłam się. Koryto zadrgało.

— *Lieży, swołocz!*

Wstrzymali oddech. Woda wzdęta wybuchem bomby podrzucała koryto. Na dziobie rozpaczliwy krzyk:

— *Matuszkaa!*

Cienkie pluski kul karabinowych gęstnieją dookoła nas. Wycie — *„Maatuszkaa”* — wstrząsa korytem. Oddech oficera staje się gwizdem. Duszę się wodą i ich strachem. Zgrzyt! — Ciało oficera wmiażdżyło mnie w dno łodzi. Kołysanie ustało. Pod nami był piasek. Jęczący bombami, siekany piskliwymi karabinowymi kulami piasek. Oficer uniósł twarz. O kilkanaście metrów przed nami był już wiślany wał. Oficer poderwał się.

— Naprzód!

Pobiegł. W odległości kilku kroków zobaczył za sobą skurczone, ciasno przylegające do siebie plecy towarzyszy leżących na dnie koryta. Zawrócił. Deptał leżące plecy, krzyczał. Przysypała nas wzbita bombą fontanna mokrego piasku. Upadł na nich. Nagle gwałtownym, wściekłym chwytem wyszarpnął mnie z łodzi, wyrwał żołnierzy. Pobiegli pochyleni, padając za każdym wybuchem w piach. Oficer trzymał mnie pod sobą, padając, wgniatał mnie w piasek i znów wyszarpywał do biegu. Z gwiżdżącego, rozdzierającego płuca oddechu układały się krótkie, poszarpane sylaby: *„Swo-łocz, swo-łocz”*. Przetoczyliśmy się przez wysoki, roztrzęsiony detonacjami wiślany wał. Po drugiej stronie nie słychać było jękliwego klaskania łamanej pociskami wody. Ziemia drgała spokojniej ciężkimi wybuchami bomb. Rosły soczyście zielone osty. Pierś oficera zsunęła się z mojej twarzy, oddech był długi, za-

garniający zachłannie mokre, stojące nad trawą powietrze. Leżałam zduszona jego uściskiem, obezwładniona nagłym spokojem. Potrząsnął mną. Miał siną, mokrą od potu twarz, pogarbowaną rozdętymi żyłami. Patrzył na mnie wysadzonymi, niewidzącymi oczami, którymi nagle znowu dostrzegł życie. Gwałtownie wtulił twarz w mój mokry, zabłocony sweter, roztrzęsionymi ustami powtarzał:

— *Dusza moja, duszeńka.*

Żył. Wybuch rzucił w nas sypkimi grudkami ziemi. Zgarnął je dłonią z mojej twarzy. Obejrzał się. Obok leżeli zwiadowcy. Trzech. Spytał. Wszyscy jednocześnie odpowiedzieli, że tamten dostał jeszcze w łodzi. Jego imię nic nie mówiło oficerowi. Żołnierze przyczołgali się do nas. Ich ruchy, twarze były jeszcze niepewne. Nie pogodzili się jeszcze z życiem. Chłonęli słowa oficera, których dźwięk upewniał ich, że żyją. Poderwał ich kolejny wybuch. Znowu biegli. Bliskość lasu sprawiała, że nie padali już za każdym wybuchem, nie zważali na rozłupujące kamienie piskliwe pacnięcia karabinowych kul. Byliśmy w lesie. Teraz żołnierze biegli pierwsi. Sprężyste gałęzie, odginane przez nich, biły mnie w twarz. Zaczęłam płakać. Oficer znowu poderwał mnie na ręce. Zygzakiem, zatrzymując się za grubymi pniami drzew, wwiercaliśmy się w głąb lasu. W górze karabiny maszynowe siekły wierzchołki drzew. Echo mnożyło huk rozrywających się pocisków, który teraz był jednym ciągłym łoskotem. Szliśmy wolno. Tu, na dole, żołnierze czuli się bezpiecznie, ufali kryjącym ich liściom. Nie odwracali już nawet głów na dźwięk pikujących samolotów. Oficer zatrzymał się, postawił mnie na ziemi. Usiedliśmy pod drzewem. Samoloty odlatywały, karabiny ucichły. Dudniły jeszcze działa, ich pociski rozrywały się za nami na brzegu lasu. Oficer oglądał swoje buty. Zwiadowcy leżeli z głowami opartymi o pień drzewa. Oficer otworzył torbę. Chlupnęła z niej fioletowa woda, zafarbowana rozmokłym ołówkiem. Zanurzył rękę w kolorowej papierowej papce. Wyciągnął szczelnie zamknięte blaszane pudełko z papierosami. Zapałki też były suche. Zapalił. Wydmuchując dym przymknął oczy. Biały obłoczek nad czarną, zapadniętą twarzą wyglądał jak obrazek z jakiejś kościelnej książki. Chmurka dymu stała nadal nad twarzą oficera. Zdmuchnęłam ją. Czarnowłosy zwiadowca usiadł. Patrzył na znikające pasmo papierosowego dymu błyszczącymi, spragnionymi oczami. Jego gardło drgało, słychać było prawie dźwięk połykanej śliny. Oficer poruszył się. Żołnierz gwałtownie odwrócił głowę. Strzały ucichły. Niebo oparło się na szczytach drzew. Zaszeleścił deszcz.

NOC

Było już ciemno. Gliniasta droga, rozmiękła od deszczu, zatrzymywała czarne, nieruchome kałuże, w których chlupały nasze stopy. Szliśmy coraz wolniej. Oficer niepokoił się. Błądziliśmy. Żołnierze apatycznie człapali w błocie. Jeden z nich, mówiący ostrym, szczekliwym głosem, wymacywał

drogę długim leszczynowym kijem. Klął deszcz, Niemców, noc. Teraz, zmęczony, zachrypnięty, umilkł. Było mi zimno. Zęby nie przestawały dzwonić, przemoczone nogi poruszały się automatycznie. Oficer ciągnący mnie za rękę też drżał. Co kilka minut nakazywał milczenie żołnierzowi, którego kichanie wstrząsało lasem. Stanęliśmy. Żołnierz z kijem nie mógł znaleźć drogi. Dookoła szeleściły krzaki. Szczekający głos znowu zaczął przeklinać. Oficer rozcierał moje przemarznięte plecy. Staliśmy tak, wgniatani ciężarem deszczu w ciemność, w niewidoczną, rozmiękłą drogę. Zimno i zmęczenie paraliżowało mięśnie. Wtedy zabrzmiał ten głos. Odezwał się między nami. To było jakieś zdanie, ale ciemność przekazała nam tylko dźwięk: niespodziewany, paraliżujący głos obcego człowieka, który stał od nas na odległość karabinu. Głos powtórzył:

— *Kto idiot?*

Nasz! Radość oficera buchnęła przekleństwem. Byliśmy u swoich. Żołnierze sapali ze szczęścia.

Wartownik prowadził nas po jakiejś bardzo zawiłej drodze, zarzuconej gałęziami, w których więzły nasze stopy. Co kilkanaście kroków wypadały na nas jakieś głosy z tym samym groźnym: *„kto idiot?”*.

Schrypnięte *„niczewo, niczewo”* roztapiało je znowu w mokrej, rozchlupanej ciemności. Od szybkiego marszu i mojego ciężaru mundur oficera parował ostrym zapachem mokrych rzemieni, potu i skwaśniałego tytoniu. Wchłaniałam tę ciepłą parę, wcierałam ją w zdrętwiałą od zimna twarz.

*

Obudziłam się w ciężkim, cuchnącym obecnością kilkunastu osób powietrzu niskiej, zadymionej ziemianki. Między poruszającymi się plecami siedzących mężczyzn widziałam tłusto kopcącą lampę, zrobioną z łuski dużego pocisku, i dźwięczące, pogięte blaszanki, z których oficerowie pili wódkę. Rozmawiali bardzo głośno. Chwilami ich głosy unosiły prawie zrobiony z gałęzi dach ziemianki. Z dachu na głowy oficerów kapały grube krople wody, które strącali dłonią błyszczącą ogniem papierosa. Mój oficer mówił najgłośniej, wymachując ręką tak gwałtownie, że wódka wypryskiwała z blaszanki migotliwymi kropelkami aż poza blask lampy. Byłam głodna, zmęczona i nie mogłam powstrzymać głośnej, rozsadzającej mnie czkawki. Mężczyźni odwrócili się. Ktoś podniósł lampę, podszedł do mnie, mówił. Jego słowa rozśmieszyły oficerów. Śmiali się wielkimi, czarnymi otworami ust w czerwonych, błyszczących twarzach. Patrzyli na mnie. Czerwieniłam się, zapiekły mnie oczy. Mój oficer już był przy mnie. Poczułam znowu zapach jego munduru, usłyszałam to dobre:

— *Duszeńka, duszeńka, tisze.*

Siedzieliśmy już razem przy stole ze skrzyni. Pachniały jakieś konserwy, kwaśny chleb. Oficerowie mieli normalne, miłe twarze, nie straszyli już śmiechem.

— Co on wtedy powiedział?

— Że przyszłaś tu o dziesięć lat za wcześnie.

— No to co?

Oficer rozmierzwił mi włosy.

— *Durnaja!* To, że masz teraz tylko osiem.

Znowu ta przeklęta czkawka. Ktoś nalał wódki do blaszanki. Oficer włożył mi ją do rąk. Wódka miała dławiący smak i odór karbidu. Ścisnęła mi gardło i wysadziła oczy. A potem zapłonęła pod skórą, wkołysała w miękki, nieszczelny sen, przez który przeciekały słowa: natarcie, dywizje, wróg, wróg...

Buchnęło nagle czystym, zimnym powietrzem. Wartownik, przygięty mokrym burym płaszczem i karabinem z grubym kręgiem magazynka, meldował, że trzej zwiadowcy dalej stoją przed ziemianką. Oficer bełkotliwym głosem rozkazał mu odejść.

DZIEŃ

Obudziłam się sama. Rozdęty, suchy język dławił mi gardło. Czaszka była za ciasna, nos wypełniony ohydnym zapachem wczorajszej wódki. Krztusiłam się. Ktoś uniósł plecioną z gałęzi klapę włazu. Pojawiły się wielkie buciory, nogi w serpentynach filcowych owijaczy — żołnierz wskoczył do środka. Poruszyłam się. Żołnierz jak odgięta sprężyna odskoczył w tył. Dźwięczącymi zębami wykłapał:

— *Kto zdieś?*

Boże, ten sztywny język! Żołnierz przylgnął do ściany, zaszeptał:

— *Kto zdzieś?*

Mój język nagle odtajał. Usłyszałam swoje grube, schrypnięte:

— Kto ty?

Żołnierz podskoczył, szybko, dusząc się oddechem, wystrzelił z siebie:

— Nikita Pietrowicz Kozow.

Utykając na zdrętwiałych nogach weszłam w smugę światła. Mówiłam bardzo długo i kiedy straciłam już nadzieję, że zostanę zrozumiana, Nikita poruszył się. Opadła szczęka wróciła na miejsce, przez twarz przesunęła się jakaś myśl.

— Ty sama?

— Tak.

Nikita szybko obciągnął bluzę, chwycił mnie na ręce i wrzeszczącą, szarpiącą jego włosy wytaszczył z ziemianki. Biegł prawie, zawadzając moimi nogami o pnie drzew. Nagle uderzył mną o coś miękkiego, co zatoczyło się i odzyskawszy równowagę buchnęło na mojego Nikitę przekleństwami.

— *A wot żeż ty...*

Nikita odskoczył.

— *Towariszcz lejtenant, ja szpiona pojmał!*

Lejtenant gwałtownie przesunął kaburę z pistoletem na brzuch.

— *Gdzieże on?*

Nikita wbił mnie w ziemię przed lejtenantem i wyprężył się na baczność.

— *Wot!*

Lejtenant puścił pistolet, popatrzył na mnie i na Nikitę, odetchnął głęboko

i wspaniałym, dźwięcznym głosem, precyzyjnie rozmieszczając akcenty — klął! Oparta o wyprężone nogi Nikity, z zadartą głową, chłonęłam cudowny głos lejtenanta. Twarde, gwałtowne dźwięki przechodziły już w szybkie, szeleszczące tony jakichś prawie pieszczotliwych porównań — lejtenantowi kończył się zapas powietrza. Ucichł. Następny oddech stworzył tylko jedno wspaniałe, powielone echem: *„Won!”*, które wbiło Nikitę w kołyszące się jeszcze krzaki.

Lejtenant schylił się do mnie, wyciągnął rękę.

— *Zdorowaja ty, Wanda?* — Trząsł moją ręką. — *Wanda eto Wasilewskaja!*

— Nie Wasilewskaja.

— *Znaju, znaju — Wanda eto Wasilewskaja.*

Śmiał się całym sobą, twarzą, mundurem, nawet kaburą z pistoletem. Oczy puściły mu się w jakiś szalony wir, nos skurczył się w harmonijkę. Śmiałam się jeszcze głośniej od niego. Moje spojrzenia uruchamiały w nim to uszy, to brew. Zanosiłam się spazmatycznym śmiechem. Twarz lejtenanta uspokoiła się. Młynkując jeszcze od czasu do czasu oczami, oczyszczał mój sweter i włosy z leśnych śmieci. Dopiero teraz zobaczyłam, że jego ręce są zniekształcone chropowatymi bliznami koloru wątroby i mają bardzo mało nierównych, poskręcanych jak korzenie palców. Nagle schował ręce za plecy. Niepewnie popatrzył w moją przerażoną twarz.

— *Nie bojsia, Wanda, znajesz, eto wojna, eto...*

I znowu zawirował oczami. Reszta twarzy niepewnie wyczekiwała na mój uśmiech. Uśmiechnęłam się.

*

Obeszliśmy już kawał lasu. Na górze las był normalny, taki z szumem, ptakami i niebem. Na dole, pod ściętymi, maskującymi krzakami cienkie warstwy narzuconej ziemi przykrywały ogromne składy amunicji. Żołnierze, przygnieceni ciężarem skrzyń, znikali w norach ziemianek, przeciskali się wąskimi zygzakami rowów-ulic. Dokoła las był zaminowany i nie można było wychodzić z okopów pod karą śmierci. Wszyscy pracowali w milczeniu. Dźwięczał tylko metal w skrzyniach. Gałęzie w górze zanosiły się szumem, który ściszając się odsłaniał mrukliwe, oddalone dudnienie wybuchów.

— Nad Wisłą?

— *Da, siewodnia snowa nastuplenije.*

*

Czekaliśmy na obiad. Kuchnia-wózek pachniała coraz natarczywiej, broniąc jednocześnie swego sycącego skarbu groźnym gulgotaniem. Kucharz był nieugięty. Z obojętną twarzą, do której nie docierały warkotliwe „macie” wygłodniałych oficerów — kroił chleb. Wolnym, przelewającym się krokiem — *swołocz bystrieje!* — podszedł do kotła. Celebrując skomplikowane otwieranie pokrywy — wszyscy wydłużyli szyje, zatrzymali ślinę — wrzucił do brzucha kotła pastelowe, różowe krążki konserw. Opadająca pokrywa zagłuszyła dźwięk przełykanej śliny. Kucharz z majestatyczną, obojętną twarzą znowu kroił chleb. Przekleństwa gęstniały w powietrzu. Ku-

charz podszedł do mnie. Podał mi puszkę otumaniającą zapachem konserw. Druga ręka pysznym, wszechwładnym gestem nadała mi chleb. Las, świat, sprowadził się do puszki z resztkami galaretki, która za cenę zadrapań o ostre brzegi uszczęśliwiała mnie jedzeniem. Kiedy podniosłam głowę, ogłuszył mnie łoskot łyżek i blaszanek. Oni też jedli.

DRZEWA

Drzewa się nie nudzą. Siedzą wygodnie rozparte w miękkim piasku, opalają w słońcu wysoko podniesione gałęzie. Rozleniwione, sączą przez słomki korzeni zimny leśny sok. Niedostrzegalnym, płynnym ruchem wachlują rozpalone liście. Podtrzymują cichutki szmerek popołudniowych błahych plotek.

I nagle nie wiadomo, kto zaczął, skąd to przyszło. Drzewa ożywiają się. Wymachują gałęziami, kręcą się, potrącają.

— Co? Kto? Wiesz?

— Nie!

Szeleszczą: — On! Ty! — Szumią!

Rozpierają się, wspinają na palce, zaplątują gałęzie, krzyczą! Rozhuśtany kłótnią gałęzi las huczy. Pnie drżą, skrzypią stateczne konary, targane rozwścieczonymi gałązkami. Już bójka! Dąb wparł się mocniej w ziemię — lecą w powietrze garście igieł z rozwrzeszczanej głowy sosny.

— Wszyscy! Wszystkich!

— Eeej — hop! Eeej — las!

Wiatr wyprysnął w górę, zakręcił chmurą, zniknął. Nagła cisza. Drzewa jeszcze dyszą. Otrząsają pourywane liście, gniewnie pofukują, ciągną duży łyk chłodnego soku i wracają na słońce.

Lejtenant wreszcie wychodzi z ziemianki. Jest ogolony. Na podrapanych niebieskich policzkach błyszczą malutkie rubinki krwi. Lejtenant rozmazuje je dłonią. Wreszcie możemy iść. Nie mogę przywyknąć do tych poskręcanych rowów-uliczek. Na każdym zakręcie grozi mi żaba.

Pod nogami rozdeptany na sypko piasek. Po bokach plecione z gałęzi ściany okopów. Widać tylko wielkie, nie kończące się drzewa. Smutno. Najgorsze jest to, że nie można chodzić po lesie. Zanudzam lejtenanta znowu tym samym pytaniem i znowu słyszę tę samą odpowiedź: bo szpiedzy, bo amunicja, bo to i tamto. Nie wolno. Tylko te przeklęte, pełne żab okopy, przesypujący się przez plecione ściany piasek.

Nagle stajemy. W górze, nad nami, trzaskają gałęzie, dudni ziemia, zbliżają się kroki. Na górze, nie w okopie! Już nad nami! Lejtenant krzyczy. Wsparty na rękach wychyla się z rowu, chwyta za nogę przechodzącego żołnierza. Zsuwają się obydwaj na dno okopu. Lejtenant i Nikita Kozow. Nikita otrzepuje się z piasku niezdarnymi, czerwonymi łapami. Wyprężony na baczność rykiem lejtenanta słucha ciężkich słów o maci, o rozkazach, o szpiegach, wrogu, ojczyźnie, śmierci. Nikita porusza powiekami, wytrzeszcza oczy. Słowa lejtenanta odbijają się od płaskiej, rozmazanej uśmiechem twa-

rzy. Lejtenant szarpie kaburę, wyrywa pistolet. Brwi Nikity podjeżdżają do granicy włosów, ryczy w maleńką dziurkę lufy:

— *Nieeet!*

Kula znika w jego ustach, porusza piasek za jego głową. Nikita stoi — a potem wyprężony, cichutko, jak przyśpieszona wskazówka zegara, przechyla się na dno okopu. Musimy przechodzić ostrożnie. Okop jest bardzo wąski, a z ust Nikity w dalszym ciągu kipi krew. W górze znowu szumi, drzewa się nie nudzą.

GOSPODIN!

Nocami nad lasem przelatywały eskadry niemieckich samolotów. Wielkie brzuchy maszyn, wypełnione bombami, ocierały się prawie o wierzchołki drzew. Roztrącone powietrze długo dźwięczało w skrzyniach z pociskami w naszych składach, poruszało wilgotne włosy nad ostrą bielą twarzy.

Rano żołnierze mijali się nie patrząc na siebie — po co? — znali już swoje twarze. Za bardzo. Rozróżniali najmniejszy grymas, ruch brwi, spojrzenie. I wszystko to oznaczało najwyższe napięcie, oczekiwanie, aż znudzenie. Taki jeden króciutki błysk oczu i biały ślad zębów na ustach też znali. Wiedzieli, że zaraz potem on obciągnie gwałtownie bluzę i szerokim, rozchwianym krokiem pójdzie do najmniej ruchliwego korytarza. A potem będzie słychać strzał. Bali się mówić. Bo jak o tym mówić? Że Grigorij, Matwiej Biestryn i tamten, i oni nie wystrzymali? A czy ja, czy ty długo jeszcze wytrzymasz? Inne słowa zostały już dawno powiedziane i zapomniane. Więc nie rozmawiali. Gwałtownie przypominali sobie jakieś modlitwy. Brakowało im niektórych słów, dorabiali je sami. Nie mieli w tym wprawy. Ich modlitwy wyglądały jak świeżo łatany stary dach. Nowe fragmenty jaskrawiły się już z daleka.

Teraz, gdy ucichły ostatnie kolacyjne łyżki, zza ściany rosnącego wieczornego cienia słychać było monotonne, niewyraźne, potykające się głosy modlitwy. Nagle głos urywał się, a po chwili, żywszy, odrodzony, przynosił głośne, własne słowa żołnierzy, którymi uzupełniali zapomniany tekst.

— *Gospodin pomiłuj, pomiłuj... A wot etowo Giermanca job jewo mat', Gospodin liubimyj, k czortu wystrieliaj, pust' budiet wolia twoja.*

Rano nie odwracali głów od siebie, jak poprzedniego dnia. Niektórzy nawet rozmawiali. Jakieś malutkie, nic nie znaczące rozmówki o wietrze, że sucho, że może deszcz... Wsłuchiwali się w te słowa, serce zaczynało bić szybciej, radośnie wchłaniali wracającą nadzieję. Stawali się znowu ludźmi. Wpatrywali się w twarze kolegów, klepali po plecach. Zebrani w kątach okopów, po dwóch, trzech pochyleni nad malutką, połyskującą jak woda w studni fotografią szeptali:

— *Eto Masza. Ech, kogda by ty uwidieł...*

— *Żena...*

— *Smotri riebionok...*

— *Moskwa...*

— *Znajesz, kogda prijedu...*

— Jakiś żart i wybuch śmiechu, a potem ostre, soczyste przekleństwa na pocztę. Już piąty tydzień sukinsyny listów nie przywożą. Dnie wypełnione były oczekiwaniem na pocztę, rozmowami.

GRZYBY

Dnie, poszczepiane krótkimi nocami, wloką się jak długi, leniwy pociąg towarowy. Saperzy założyli już miny w lesie, odjechali i znowu nic się nie dzieje. W okopach nie widać pory roku. A może już dojrzały śliwki? Nie ma żadnych wiadomości z frontu. Saperzy mówili, że front też odpoczywa. Żołnierze leżą po okopach, przystają z zadartymi głowami, zagapieni w wysokie sosny. Niebo nasycone mlecznymi chmurkami drzemie. Sosny mięciutkimi igłami delikatnie drapią ciepły, niebieski brzuszek. Niebo leniwie odsłania złotawe słoneczne oko — zachwycone sosny trzepoczą gałązkami — i znowu opuszcza na nie małą, puszystą chmurkę. Żołnierze zakrywają twarze czapkami i zasypiają oparci o ścianę okopu.

Mucha zerwała się nagle z nerwowym brzęczeniem. Przetarła kudłatymi łapkami wielkie talerze oczu. Miała zły sen. Teraz znowu opadła na ciepły, błyszczący liść. Śpi. Przez plecione ściany okopu cichutkim, szklistym szeptem przesypuje się piasek. Ktoś idzie. Gęsta, nieruchoma cisza z trudem przepuszcza odgłos kroków.

— Żukow!

Żołnierz siada przy mnie.

— Już widziałem! O, tak wygląda. — Żukow uklepuje dłonią piasek i patykiem rysuje na nim dużego, kulfoniastego grzyba.

— Kiedy pójdziemy?

— Cicho! Możemy pójść teraz, ale jak będziesz krzyczała, to nic z tego.

Zakrywam usta dłonią.

— Będę mówiła cichutko albo w ogóle będziemy milczeć, dobrze?

Powoli, ostrożnie, żeby nas nikt nie widział, bo wychodzenie do lasu jest zabronione, idziemy na koniec ósmego okopu. Mijamy rozziewanego porucznika, czytającego małą, zmiętą książkę z burego gazetowego papieru. Strasznie się cieszę, że wreszcie idziemy. Już od dawna marzyliśmy z Żukowem o tych grzybach. Żukow umie zbierać grzyby. Ciągle o nich opowiada. Urodził się w lesie, jego ojciec był leśniczym, a dzieci z matką przez cały dzień chodziły z koszykami po lesie i aż się uginały pod nimi. Koszyki były ciężkie od grzybów zdrowych, bez tyciutkiego robaczka, i takich wielkich, że można było na nich niebo cerować. Żukow wiedział wszystko o grzybach.

— Ee, z nimi to nie takie proste. Jak jednego źle zerwiesz, to inne się obrażą i uciekną aż na drugi koniec lasu. A znowu jak się taki grzyb na ciebie zgniewa, to będzie cię zwodził, raz ci się pokaże pod listkiem, już się schylasz, a tu muchomor siedzi, a twojego grzyba ani śladu. Uciekł pod krzaczek. Ty pod krzaczek, a tam purchawka, grzybek mruga sobie z kępki mchu.

Ty biegniesz do mchu, a on... I czasem taki złośliwiec tak cię po lesie wykołuje, że nawet zbłądzić można.

— A inne znowu rosną koło siebie w stadku, cała rodzina razem: stary, duży dziad, baba — baba to może być nawet robaczywa...

— A dziad?

— Też może, ale rzadziej. Więc baba, potem ojciec, matka, dzieci, nieraz takie rodziny mają strasznie dużo dzieci i takie malusieńkie, że ledwo widać, całe zagrzebane w ziemi, takie bieluśkie kuleczki, ale takich się nie zbiera.

— A jak sobie urosną?

— One, sierotki, już nie urosną.

— Bo nie mają mamy?

— Ee, głupia, grzyby nie potrzebują matczynego mleka. Nie urosną, bo są zauroczone.

— Dlaczego?

— To ty nie wiesz? Jak się na małego grzyba spojrzy, to się go zauroczy i już nigdy nie urośnie.

Weszliśmy już do innego okopu.

— Żukow, a ten nasz jak wygląda? Można na nim cerować niebo?

— Nie, na tym nie. Takie duże rosną tylko u nas, w Niżnej. A wiesz, nieraz dwa grzyby stoją blisko siebie. W lesie pięknie, cicho i grzyby się zakochują. Wtedy rosną szybko, wyciągają się do siebie, przeginają łebki i tak już zostają. W Niżnej dużo było takich zakochanych grzybów. Często znajdowaliśmy takie przytulone kapelusiki. A inne mają zrośnięte nogi, bo nieraz jednemu znudzi się tak stać w lesie, chce sobie iść, ale ten drugi go kocha, nie puszcza, przyrasta mu do nogi i koniec. Stoją tak później dwa na jednej nodze, odwrócone od siebie, źle im.

— A grzyby chodzą?

— Nie, skaczą. Mają przecież tylko jedną nogę. Mój dziad nawet widział. Idzie w nocy drogą przez las, księżyc świeci, a tu nagle coś hyc! Zląkł się dziad, przeżegnał, patrzy, a tu cicho, tylko na środku drogi stoi grzyb i jeszcze się kiwa.

— A ty widziałeś, jak taki grzyb kica?

— Nie. Nie wszyscy ludzie mogą to zobaczyć.

— A może nasz skoczy?

— W dzień nie skoczy.

Jesteśmy już na końcu okopu. Wyciągamy głowy. — Jest! — Kilka metrów dalej spod burych węźlastych łodyg wrzosu wyłazi brązowa, tłusta, o mocno napiętym zamszu kapelusza głowa prawdziwka. Żukow podsadza mnie, sam gramoli się na górę. Ostrożnie, cichutko, omijając leżące patyki, wchodzimy w ciepły, drgający zapach paproci, w ruchliwe, niewidoczne drogi pszczół nad wrzosami. Grzyb jest ogromny. Leży teraz w dłoniach Żukowa do góry gołym, pulchnym brzuchem. Na grubej, niezdarnej nodze sterczą, jeszcze suche igły sosny i kawałki mchu. Delikatnie zdejmuje je z bezradnie zadartej nogi grzyba, a on, zawstydzony, jeszcze mocniej wtula się w miękkie, bezpieczne dłonie Żukowa. Żołnierz pochyla się nad grzybem, z zamkniętymi oczami wciąga głęboko do płuc jego delikatny zapach.

— Wąchaj, Wanda, tak pachnie Niżna.

— Grzybem?

— Ee, wszystkim, grzybem, domem, matką — czujesz?

Dotyka twarzą chłodnej pulchności prawdziwka, przytula do niej swój miękki, prawie niezarośnięty policzek.

— Żukow! Jest brat!

Kilka kroków dalej między kępkami mchu widać drugi brązowy berecik.

— Ten będzie mój!

Ostrożnie odgarniam mech, wykopuję piasek dookoła białej nogi i wreszcie wyciągam brata. To młodszy brat. Jest mniejszy, ale za to o wiele zgrabniejszy. Ma szczupłą, smukłą nogę. O, ten na pewno będzie skakał w nocy. Postawię go w ziemiance i zobaczę, jak będzie uciekał do lasu.

— Prawda, Żukow?

Przeraźliwy gwizd przykleja nas do pnia sosny. Od strony okopu komenda:

— Stać! Nie ruszać się!

Szybki tupot nóg po piasku, nawoływanie. Ten sam głos ciągle powtarza rozkaz:

— Stać! Nie ruszać się! Jesteście na terenie zaminowanym!

Żukow zaciska dłonie. Kawałki zmiażdżonego grzyba odbijają się od sprężystej ściółki lasu. Głos krzyczy:

— Stać, sukinsyny! Na śmierci stoicie!

Stoimy bez ruchu na wibrujących strachem i zmęczeniem nogach. Godzinę, dwie. Minerzy skończyli pracę. Żołnierze wypadają z okopu. Silny cios kucharza wytrąca grzyb z omdlałych rąk, zapala na pośladkach ostry, piekący ból.

KAPITAN

Kapitan Żarkow siedzi przed kuchnią z wyciągniętą, odsłoniętą szyją, zniekształconą fioletowym kopczykiem czyraka. Każdy ruch kucharza przyjmuje cichutkim sykiem. A kucharz wcale nie dotyka jeszcze tej jego szyi. Wlewa strużkę parującej gorącej wody do puszki po konserwach, w której już od wczoraj mokły jakieś liście. Kucharz grzebie w zielonej papce końcem długiego, błyszczącego noża i gwiżdże, a właściwie wydmuchuje jakąś melodię. Na początku gwizdał, ale spotkał wściekły błysk oczu kapitana spod długich, opuszczonych na czoło włosów i umilkł. Po chwili znowu podjął melodię, bardzo śmiesznie, fiu, fiu. A kapitan Żarkow syczy spod swojego czyraka. Śmieję się. Kucharz patrzy na mnie groźnie, a potem daje do potrzymania ciepłą puszkę z zieloną masą. Podchodzi do kapitana oglądając długie, migotliwe ostrze noża. Kładzie wielką, biało-różową, wymiękłą dłoń na karku Żarkowa. Kark drgnął. Tylko raz. Teraz przylega sztywno, zdecydowanie do krótkich rozczapierzonych paluchów. Kucharz wyciera ostrze w rękaw bluzy.

— *Gotow, towariszcz kapitan! Tolko ja goworił, ja nie wracz...*

— *Riezaj, sukinsyn!*

Długie ostrze mignęło nad głową kapitana, spadło!

Puszka w mojej ręce zabulgotała. Piasek między nogami zaszeleścił, coś spadło.

Aaa! Głowa!

Kucharz wrzeszczy:

— *Dawaj zielie!*

Wyciągnęłam rozchybotaną puszkę. Ostrożnie, dusząc się strachem, spojrzałam na kapitana. Siedzi z szeroko rozstawionymi nogami, zagryzając usta aż po brodę wielkimi, białymi zębami. Jednak miał głowę! Ale na piasku... Ach, to tylko czapka! Głowa kapitana o czerwonej, napiętej twarzy drgała, wstrząsana ruchami karku umazanego obrzydliwą mazią, w której gmerała ręka kucharza. Odwróciłam się. Kucharz przywołał mnie znowu. Potrzebne były zioła. Trzymałam puszkę w wyciągniętej do tyłu ręce, dusząc się własnym językiem, który pęczniał, pęczniał...

Koniec. Kapitan, z głową wygodnie umoszczoną w gniazdku z grubych ręczników owijających mu szyję, blaszanym kubkiem polewa ręce kucharza. Śmieje się. Brzmi to tak, jakby banieczki wesołości odrywały mu się od dna brzucha, opornie wydostawały się na zewnątrz, aby już na brzegu ust gwałtownie pęknąć, zasypując wszystkich drobniutkimi odłamkami śmiechu. Ręka kapitana drży od tego śmiechu, rozlewa wesołe kropelki wody. Drugą ręką kapitan wali kucharza w plecy.

— Eh, bracie, gdybym ciebie znał, to bym cię zaprosił na poród do mojej żony. Masz złote ręce. Baba akuszerka o mało nie zamęczyła mojego Wanieczki, a wiesz, Wanieczka...

Wiemy, wiemy. Wszyscy już wiedzą wszystko o Wanieczce. Żarkow mówi tylko o Wanieczce. Czyta wszystkim stare listy od żony, a listy są naturalnie o małym synku. Listy są z początku wojny. Nowych kapitan nie dostaje. Po każdym przyjeździe poczty klnie żołnierzy przywożących listy. Nie dowierzając, sam przetrząsa ich torby. Wściekły, rozpaczony ucieka do swojej ziemianki i czyta znowu te stare listy. Kapitan ma nawet przezwisko „Wanieczka".

Teraz znowu mówi, po raz tysiączny, te same zachwyty. Kucharz udaje, że słucha. Ostrzy błyski noża na grubym pasie, przybitym do pnia sosny, i dmucha sobie tę samą melodyjkę. Kapitan monotonnym głosem znowu klnie pocztę.

— Już pięć tygodni sobacze syny nie przyjeżdżają, nie śpieszą się dranie z naszymi listami. Ja bym ich!

Na plac przed kuchnią wpada wartownik.

— Poczta!

Las zadudnił. Trzeszczą wąskie okopy, rozpychane przez biegnących żołnierzy. Oficerowie nie mogą dokrzyczeć swoich komend, klną i przyłączają się do ściany żołnierzy, szturmujących ziemiankę kuchennego magazynu, do którego schronili się ci z pocztą. Żarkow ma potężny głos, jego komenda zatrzymuje rozszalałych żołnierzy na miejscu, a potem opierających się, pomrukujących ustawia w nierówny, wyprężony w kierunku przerażonych pocztowców czworobok. Skórzane torby otwierają się. Pierwsze białe trójkąciki. Poczciarze z trudem sylabizują zatarte nazwiska. Jeszcze dźwięczy ostatnia sylaba, kiedy z szeregu wypryskuje zielona sylwetka, wczepiona w wyrwany z ręki pocztowca zmięty trójkącik, i znika w okopie. Potem następny, następny. Nazwiska, listy, które odnalazły ludzi, rozpraszają ich teraz po ziemiankach, okopach. Takie spotkanie musi być samotne.

— Żarkow!

Kapitan drgnął, spojrzał na żołnierzy. Nikt nie podbiega.

— Żarkow! Kapitan Żarkow!

Dla niego! Kilka! Przyciska do drapiącej orderami piersi śliskie trójkąciki. Z przekrzywioną, usztywnioną bandażami szyją idzie wolniutko wzdłuż szeregu żołnierzy. Na papierze, pod dłonią kapitana wgniatającą listy w wełniany mundur — rośnie wilgotny ślad palców. Żarkow podchodzi do stołu za ziemianką. Układa grube, złożone papierki w duży, równiutki kwadrat. Kwadrat zaczyna falować, drgać, jego brzegi zamazują się w mokrych, piekących oczach kapitana. Zgarnia listy gwałtownym ruchem rąk, opiera na nich powoli unieruchomioną płótnami głowę.

*

Żołnierze połykają kolację. Przez cały czas ręce gwałtownie sięgają do kieszeni. Jest. Szeleści. Czują pod palcami gładkość papieru. Odstawiają menażki. Muszą przeczytać jeszcze raz, zanim zajdzie słońce.

Żarkow zebrał kilku żołnierzy, którzy dziś nie dostali listów. Czyta o Wanieczce. W liście jest kawałek grubego, szarego papieru, a na nim odrysowana zieloną, tłustą kredką mała, szeroka, z grubymi palcami dłoń Waniuszki. Na tej dłoni koślawymi, czerwonymi literkami Waniuszka nagryzmolił: *„Zdrastwuj, papoczka”*. Żołnierze podają sobie z rąk do rąk tę zieloną, nierówno obrysowaną łapkę. Potrząsają papierkiem.

— *Zdrastwuj, Waniuszka.*

Kapitan jest szczęśliwy. Wypuszcza coraz więcej banieczek radości. Śmieje się do nas, do siebie, do łapki. Tylko do łapki. Przez cały czas nie spuszcza jej z oczu, ostrożny, czujny, posykujący niecierpliwie, gdy któryś z żołnierzy nieostrożnie dotyka papierka. Zniecierpliwiony wyciąga rękę. Dostaje swój skarb. Składa go równiutko i ostrożnie wsuwa do dużej kieszeni na piersi. Uspokojony opowiada, że dostał kilka listów, ale będzie je czytał powoli, co dzień jeden, żeby szczęścia starczyło na długo. Spostrzega mnie.

— Wanda, chodź tu.

Podnosi moją rękę, ogląda ją uważnie. Wstydzę się, jest trochę brudna, podrapana. Kapitan sadza mnie na kolanie i nie puszczając mojej dłoni rozkłada ją na stole, a potem wygładza tak, jak pogniecioną gazetę.

— Nie ruszaj się.

Ostrożnie odpina guzik munduru, delikatnie wyciąga list z łapką Waniuszki, podnosi moją rękę, wyciera ją o rękaw munduru i kładzie równo na kartce Waniuszki. Żołnierze nachylają się nad stołem. Moje cztery palce świetnie pasują do ramki, którą narysował Waniuszka. Mały palec wystaje. Kapitan ostrożnie jednym paznokciem przesuwa mój palec na miejsce. Teraz wszystko się zgadza. Żarkow radośnie całuje mnie ostro zarośniętą twarzą. Jego bandaż pachnie mocnymi ziołami kucharza.

— To znaczy, że Waniuszka jest taki duży, jak ty.

Kapitan podrzuca mnie do góry, wyśpiewuje jakąś zwariowaną, radosną melodyjkę.

— *Waniuszka, Wanduszka buď jewo żena.*

Żołnierze śmieją się. Nierównymi głosami podejmują piosenkę. A potem śpiewają inne. Dziś święto!

*

Kucharz ostrożnie odkręca z szyi kapitana spiralę zesztywniałych od ropy i ziołowej papki gałganów. Po odwinięciu każdego zwoju Żarkow potrząsa głową tak, jakby odpędzał od siebie natrętne, fruwające, szeleszczące szmaty. Długość tego bandaża można mierzyć wiorstami. Kapitan mruga do mnie i liczy:

— Piąta wiorsta, szósta wiorsta. Dużo jeszcze tego?

Kapitan niespokojnie kręci się na ławce. Dzisiaj jeszcze ma nam przeczytać ostatni list o Waniuszce, a słońce nurkuje już w rozfalowane gałęzie sosen.

— Jeszcze tylko obmycie szyi. Ze szmatami koniec.

Ogromnym kłębem plączą się teraz pod nogami kucharza. Kapitan delikatnie obmacuje uwolnioną wreszcie szyję. W porządku. Sięga po list. Wyciąga dwie koperty. Jeszcze dwie. Wszyscy dziwią się, że kapitan nie przeczytał wszystkich listów od razu. Nikt nie wytrzymałby tak z zapieczętowanymi listami. Więc kapitan musi każdemu oddzielnie opowiadać, że każdy list jest dla niego wielkim szczęściem i woli sobie to szczęście rozkładać na dłużej.

— Jak mądre dziecko cukierki: żeby jutro też było słodko.

— A ty, Wanda, zrobiłabyś tak? — Tarmosi moje włosy. Nie znoszę tego.

— Nie! Zjadłabym od razu wszystkie. O tak!

Kapitan szybko cofa rękę. Wygładza na stole trójkątny, zawile złożony papier listu. Oglądam te śmieszne rożki. — Popatrz, te drugie litery napisane są innym atramentem.

Kapitan sięga po ten obcy list.

— Eh, to jakiś urząd. Nie warto czytać.

Kucharz chichocze.

— Przeczytajcie, towarzyszu kapitanie. Może to znowu list Trubkowa.

Śmiech. List Trubkowa do teraz jeszcze śmieszy żołnierzy. Kiedyś jeden z szoferów dostał na froncie list z Moswy. Na liście napisane było „bardzo pilne". Szofer, zdenerwowany, rozwija list, a w liście jest napisane: „Towarzyszu, zalegacie z opłatą... za ziarenka dla kanarka. Pieczęć i podpis: Pantielej Grigoriewicz Trubkow, buchalter spółdzielni Pasza Ptasia". Szofer wytrzeszcza oczy, czyta jeszcze raz od końca do początku, otwiera usta — nie słychać, co mówi, bo katiusze grają, ziemia wyje, a szofer, fioletowy na twarzy, coś krzyczy. Dopiero jak trochę ucichło, żołnierze usłyszeli w okopie takie przekleństwa, od których piasek zaczął się ze ścian osuwać. Czytają ten list i przyłączają się do szofera. Klną i śmieją się tak, że nawet Niemiec o trzy kilometry mógł usłyszeć ich ryki.

— Trubkow!

— *Pticzyj korm, sukinsyn!*

Żołnierze jeszcze się śmieją. Kapitan niedbale rozerwał siny, gruby papier.

— Przeczytamy to piśmidło, może znowu jakiś Barabanszczykow ma pilną sprawę. Słuchajcie!

Żarkow wstał i z groźną, ważną, urzędową miną grubym, nienaturalnym głosem zaczął czytać.

— Towarzyszu Żarkow, z największym żalem i współczuciem zawiadamiamy was...

— ... że zdechł kanarek! — kucharz rechocze dumny ze swego dowcipu.

Kapitan umilkł, stoi z ręką zaczepioną o guzik munduru na śmiesznie wydętej piersi. Papier trzymany w daleko wyciągniętej dłoni nagle zaszeleścił.

Żarkow gwałtownie, błyskawicznym gestem przysunął go do twarzy. Zza szarawego arkusza widać szybkie poruszenia głowy: w lewo, w prawo, w lewo, w prawo. List jest krótki. Kapitan czyta jeszcze raz. Jeszcze szybciej miga głowa nad papierem. Nagły ryk.

— *Niet!!! Niet!!!*

Żarkow odsłania straszną, przerażającą twarz.

— *Niet!* — Wali obiema trzeszczącymi pięściami w stół. — *Niet!*

Ogłuszeni krzykiem, porażeni jego twarzą, bezmyślni, wpatrujemy się w papier wolniutko opadający na ziemię. Drzewa odbijają głos, cały las huczy.

— *Niet! Niet!*

Żarkow, przywalony ciężkim krzykiem, milknie. Zwierzęca twarz z wysadzonymi oczami rozkurcza się powoli, zasłaniając wściekle wyszczerzone zęby. Błądzącą, roztrzęsioną dłonią kapitan dotyka niewidzących oczu, ust.

Cichutki, niedołężny szept:

— *Niet, niet, eto nie możet byt'. Eto oszibka, Da, oszibka, oszibka.*

Usta wolniutko rozjeżdżają się w trudnym, niezdarnym uśmiechu.

— *Skażitie, druzja, oszibka.*

Szklane, błagalne oczy przejeżdżają po nas, po drzewach, dookoła. Kapitan kurczy się w nagłym, bezgłośnym szlochu. Podbiegam do niego. Kucharz chwyta mnie mocno za rękę i szybko wpycha w wąskie drzwi ziemianki.

Wanda Sękulska

Anna Pogonowska

MURY

Nad gmachami zieleni
Cieknie słoneczna plama
Ptaków setka wybrana
Topiel murów rozdzwania

Uwięziony jedyny
W piór podszeptach jak w ogniu
Szybką drżącą w ołowiu
Jesteś głosie jedyny

GWIAZDY MAJĄ WĘCH

Gwiazdy mają węch mijają się z daleka
Kłącze brzóz czułki dodatkowe
Sterują glob po którym ślizgam się

Jest kolumna romańska wyłupiona twarzami
Płaskimi od szumu piór stuku kopyt
Gwizd rakiety strzępi nas inaczej

Nastawione kły atakujących liści
Rozdzierają powietrze
Broczy oliwa wiosny

GĄSZCZE

Drzewo owocujące w ptaki gwiazdozbiory
Konary miało kręte niskie
Liście znające wszelkie nawiedzenia
Muzyczniały pod każdym naciskiem

Murawa jak sen gęsta niby giętka skała
Która stopy niknących w lawie utrwalała
Chmury posągi wygładzone bogów
Kruszyły się nad głową

Anna Pogonowska

Jean Reverzy

STRATY

Profesor nie odpowiedział wprost na pytanie, które mu zadałem. Bowiem zamiast nazwać moją chorobę, zabrał się do krótkiego wykładu na temat chorób, które — jak mi się zrazu wydało — nie miały z moją nic wspólnego: wykrwawianie poprzez otwory naturalne, miłosne zrywy kochanków łączących się i rozłączających aż do wyczerpania powodującego śmierć, wymioty, w których po zwróceniu pokarmów chory umiera, wyrzucając własne jelita, oraz ze dwie czy trzy inne choroby zakończone śmiercią na skutek utraty energii lub też materii. Po czym oznajmił, że ja także podlegałem stratom. A kiedy podniósł się, dając do poznania, że nie należy zadawać zbyt wielu pytań wielkim profesorom, zrozumiałem, że nie pozostaje mi nic innego, jak zapłacić i wyjść.

Wtedy to zebrałem pierwszy plon z jego słów. Albowiem wyciągając ku niemu banknot dziesięciotysięczny, którego zażądał — odczułem to właśnie nagłe zachwianie się myśli, ten lęk, ten rodzaj wzruszenia i niezrozumiałą ochotę do płaczu czy krzyku, których doznaję coraz częściej od początku roku, a których przyczyny — o ile mi się zdaje — nie miał ochoty mi tłumaczyć. Ale tym razem zrozumiałem to, bowiem właśnie s t r a c i ł e m banknot, który profesor wsunął do kieszeni ze spojrzeniem w moją stronę, zdającym się mówić: „To to. Już pan wie o tym dosyć. A to, czego pan jeszcze nie chwyta, zrozumie pan niedługo".

*

Tego wieczoru miałem *rendez-vous* z Marcelle. Z początku wszystko szło po staremu, według tego rytuału, jaki zachowują długotrwali kochankowie, którzy ukazują sobie wzajemnie swoje możliwości i wyczerpują je równocześnie, nic jednak z nich nie tracąc nawet w tej jedynej sekundzie, gdy napięcie wzrasta i zanika w skurczach rozkoszy. Potem dopiero, patrząc na Marcelle podczas gdy kończyła właśnie ubierać się, wciskając bluzkę pod pasek spódnicy, odczułem moje cierpienie jeszcze dotkliwiej niż w chwili, kiedy płaciłem profesorowi. Nikły strumyczek światła zaledwie ją wyłaniał z cienia i nie traciłem żadnego przegięcia jej ramienia ani ruchu palców gniotących jedwab, który wciskała pod pasek — podczas gdy odczułem tę samą zapaść. I równocześnie przeszywające poczucie samotności, ostatecznego oddalenia, nie tylko od Marcelle, ale i od ścian, od najbliższych przedmiotów. Aby nie upaść, musia-

łem chwycić się łóżka, pewny, że oto znowu coś traciłem: ten ruch ręki Marcelle, którym obejmowała pierś, niespokojny galop palców zatopionych w jedwabiu. I nie znalazłem innego ratunku, jak tylko poprosić ją, żeby zechciała zdjąć bluzkę i włożyć ją raz jeszcze, w nadziei, że odnajdę to, co utraciłem. Propozycja dość dziwaczna, która wydała się niepokoić ją, bo nigdy o nic podobnego nie prosiłem. Mimo to — poczciwie — zechciała jej uczynić zadość. I podczas gdy palce jej znów ujęły materiał, widząc, że ruch ten w niczym nie przypomina tamtego, jeszcze bardziej oceniłem to, co utraciłem raz na zawsze; tak jak i to, co wymknęło się mojej uwadze, gdy dawałem profesorowi dziesięciotysięczny banknot, bo wtedy miałem wrażenie, że tracąc pieniądze tracę niepomiernie więcej. Teraz już wiedziałem, że tego oto gestu wyciągniętej ręki, tego rozchylenia palców porzucających swój łup — nie odnajdę już nigdy. Łzy napłynęły mi do oczu. Marcelle na szczęście nic nie zauważyła — jakże bowiem wytłumaczyłbym jej to, co się stało? Aby dobrze zrozumieć, czym są straty, trzeba samemu ich doznać.

*

W każdym razie nie mam już żadnych wątpliwości. Tak jak inni cierpią na utraty krwi, limfy, energii, ja cierpię na utraty istnienia. I podziwiam sposób, w jaki profesor zabrał się do naprowadzenia mnie na ślad mojej choroby. Bezsprzecznie ten człowiek wiele umie i honorarium, które wziął, nie było wygórowane. Ponieważ wiem, że choroby porywają nas jak prąd płynącej rzeki, z którym albo można się szamotać, albo tonąć bez gestu, bez drgnienia, akceptuję mój stan; oto najlepszy sposób trwania: pasywność, która nie zawsze zresztą zapobiega kryzysom. Na przykład kiedy dzisiaj rano spotkałem Guicharda, który robił swoje tournée. Przechodziłem przez ulicę, on wychodził z baru. Zaledwie skrzyżowały się nasze spojrzenia, a już biegliśmy niezdarnie ku sobie, nagłą ruchliwością naszych członków, a szczególnie rąk zamiatających boki, przypominając gonione po podwórzu ptactwo; zagubione, do niepoznania zmienione istoty, które pragną za wszelką cenę wzajemnie sobie okazać, dowieść, że wszystko jest bez zmian, tak jak dawniej. Gestykulacja, ostatecznie dopuszczalna u dziecka lub młodego chłopca, u nas, czterdziestoletnich mężczyzn, robiła wrażenie nienaturalności, sztucznej energii życiowej, czegoś trywialnego i wstrząsającego równocześnie. Nie mogąc tego w żaden sposób uniknąć poczułem, że zbliża się atak. I gdy jego ręka zamknęła się na mojej, lęk, którego doznałem, niemal że odebrał mi przytomność. Tymczasem, jak gdyby chcąc godnie uczcić nasze spotkanie, on stawał się jeszcze bardziej trywialny niż był w istocie, ja zaś czułem w sobie rozdarcie pożegnań, uczucie, jakiego się doznaje w stosunku do tych, których się porzuca z pewnością niezobaczenia ich już nigdy. Zapewne — wiedziałem, że jeśli zechcę, będę mógł zobaczyć go znowu nazajutrz lub nawet dziś wieczór. Ale nie byłby to już on, a przede wszystkim nic nie zostałoby wtedy ze mnie, z mojej w jego ręce uwięzionej dłoni. Długo mnie widocznie przetrzymał, bo ocknąłem się nieobecny, mówiąc do siebie, nie myśląc już o nim, który był daleko.

*

Nieważne zresztą, że mu się wydałem dziwaczny, zmieszany lub pełen uników, nie ma to żadnego znaczenia. Inaczej ma się sprawa z Marcelle. Oczy-

wiście jak dotąd nie zrobiła mi żadnej uwagi, ale mam wrażenie, że mnie obserwuje, pyta sama siebie, że mnie — jak to mówią — śledzi. Przyznaję, że w czasie naszych spotkań w tym romansowym hoteliku bardziej niż gdziekolwiek indziej mam uczucie tracenia i jej, i moich własnych uczynków. Zapewne i specyficzność miejsca odgrywa tu jakąś rolę, zawsze bowiem w domach schadzek, w burdelach, podobnie jak wielu innych ludzi, odczuwam jakieś metafizyczne uniesienie, przedsmak najwyższych sublimacji myśli. Do takiego stopnia, że czasem wydaje mi się, iż największe dzieła literatury, wynalazki, filozofie, nowe religie powstawały w tych źle oświetlonych, zaludnionych cieniami korytarzach, w tych klitkach z pościelą noszącą jeszcze ślad intymności obcych ludzi, która w niezrozumiały sposób jakoś nie obraża naszej intymności. Tam właśnie moja choroba, która jest chorobą myśli nie zmąconą ani nadzieją, ani zwątpieniem, a przeciwnie, opartą na niezachwianej pewności, choroba moja — powtarzam — odnajdując swój ostateczny cel: śmierć, tam więcej niż gdzie indziej daje mi się we znaki. Specjalnie gdy obserwuję Marcelle z trochę większej odległości. Ta kobieta potrafi genialnie pozować i każda zmiana postawy, gest, zakończenie jednego ruchu, które od razu przechodzi w zalążek nowego, w sekundzie, w której dostaję je i równocześnie tracę, napełniają mnie niewymowną trwogą. Szczękam zębami, brak mi powietrza, oddycham ciężko, głośno przełykam ślinę, a wówczas zgrzytnięcie muskułów w gardle, które niemal słyszę, przeraża mnie na myśl, że nie powtórzy się więcej, że dobiega mnie po raz pierwszy i ostatni i że — podobnie jak każdy ruch Marcelle — ono także jest bezpowrotnie, na zawsze stracone. Wtedy nagle porywa mnie ochota, żeby zerwać się i wylecieć za drzwi wyjąc jak wariat; i boję się, że niedługo do tego dojdzie.

*

Z początku wydawało mi się, że ja jeden doznaję strat. Ale myślałem dużo, a także obserwowałem: inni nie są od tego uczucia wolni. Nie ulega wątpliwości, że profesor nie byłby nic zrozumiał z mojej choroby, gdyby sam na nią nie cierpiał. A także ten starzec w barze koło mnie, który otwierając swoją portmonetkę niemalże kaleczył sobie rękę, jakby otwierał ostrygę, i na którego palce patrzyłem, gdy wyjmował monetę, dotykał jej, posuwał po ladzie w stronę kelnerki przyśpieszonym ruchem, starając się równocześnie jak najdłuższy z nią utrzymać kontakt, aż do chwili, gdy w końcu porzucał ją tak nagle, jak gdyby został przez nią oparzony. Podczas gdy kelnerka, ruchem odwrotnym, wyciągała rękę ku monetom, chwytała je i chwilę kryła w swej dłoni, zanim wrzuciła do kasy. Drżenie palców starego nie mogło mnie mylić: czuł to samo, co ja w chwili, gdy dawałem profesorowi 10 tysięcy franków. A kelnerka, wrzucając pieniądze, nie bez walki przeciw konieczności, która nakazywała je porzucić, wraz z pieniędzmi tracąc swój gest, we wszystkim, co widziała wtedy, we wszystkim, co słyszała, włącznie do brzęku metalu o dno szuflady, ona też rozpoznawała tę częściową śmierć, która uderzała w starca i we mnie.

A ten robotnik na rowerze? Co do niego także wiem, że z każdym ruchem pedału coś traci, a pośpiew „wolnego" koła pociąga za sobą w każdej sekundzie jakiś strzęp jego istnienia. Gdyby tak nie było, dlaczegożby mi rzucał to przerażone spojrzenie? A tamten... Mógłbym pisać o tym bez końca. Z czasem

zaczynam zresztą nie bać się już mojej choroby. Co mówię? Zaczynam ją kochać. Aż do pragnienia, by jej ataki były jeszcze częstsze i jeszcze bardziej rozdzierające. A kiedy sam nie tracę, spędzam czas na obserwowaniu, jak tracą inni. A jest na co patrzeć. Dla kogoś, kto ma oko wyrobione, ta choroba częstsza jest od raka, syfilisu czy głupoty. Znam zresztą ciężej chorych niż ja, tracących bez przerwy, zdania, które wymawiają, słowa, które piszą, uderzenia serca, trzepot powiek, aż do drgania zmarszczek. Zdrowi naturalnie tracą tak samo, ale ponieważ nie zdają sobie z tego sprawy, czują się właściwie tak, jakby nic nie tracili. Ale wcześniej czy później nie wymkną się: zaczadzenie lub uremia są tylko okolicznościami śmierci. Właściwa agonia zawiera się w jednej jedynej myśli, niweczącej wszystkie inne. I chociaż niektórzy, podobnie do mnie, odkryją to wcześniej, pewnego dnia poznają to wszyscy; tego dnia, gdy będą mogli w końcu powiedzieć: ten zawrót głowy, ten rozkład, ta nieobecność — to ty, Śmierci.

*

Opuściwszy Marcelle poszedłem napić się czegoś w barze. A kiedy zapłaciłem, wstrząśnięty po raz nie wiem który myślą o tym, co traciłem, nic mi nie umknęło z ucieczki palców kelnerki, gdy chwytała monety, którymi jej płaciłem, po czym porzucała je jakby wbrew sobie. Tak jak ja, wiedziała, co traci. I poprzez spojrzenie, w czasie gdy jej podawałem pieniądze i gdy je odbierała, nawiązał się między nami krótki dialog: „Tracę monety. — Odebrałam je, ale tracę je również. — I straciłem ruch mojej ręki, ruch twojej ręki. — Ja także".

Jak Marcelle, do której jest w jakiś sposób podobna, jest to kobieta jędrna i piękna. Nagle przyszło mi do głowy, że wspólną naszą chorobę, te straty, w gruncie rzeczy łatwo jest rozpowszechnić i że teraz będę nią mógł zarazić kogo zechcę. Wtedy pomyślałem o Marcelle.

*

Moja decyzja zapadła. Chwilę zaledwie zawahałem się nad wyborem środków. Mógłbym zaprowadzić Marcelle do profesora, który by jej wytłumaczył chorobę, na jaką cierpimy i ja, i on sam: poznawszy objawy może od razu poczuje się chora? Ale jest to sposób dosyć kosztowny, a w gruncie rzeczy wiem o tym tyle, co i profesor. Czy nie lepiej po prostu dać jej do przeczytania to, co zanotowałem na tych paru kartkach?

Dam jej rękopis dziś wieczorem. Mam wrażenie, że jest dosyć jasny. Ona, która czasem zarzucała mi brak gestu, otrzyma wreszcie wartościowy podarek. A odwieczna gimnastyka kochanków, spowszedniała przez całe lata praktyki, poprzez podniecającą grozę tych prowizorycznych śmierci, które poznamy razem, ukaże nam może nowe, niespodziewane oblicze. Żadna rzecz nie ma bowiem wartości, gdy nie kryje się za nią profil śmierci. I nawet te poniżające świadczenia rozkoszy, które przedtem i potem rzucały swoje cienie — posiądą wartość. Eureka. Wreszcie jutro będziemy wspólnie konali.

Przełożyła
Zofia Chądzyńska

Leszek Elektorowicz

FANTAZJE JAZZOWE

1

Dwie dłonie uniesione
dłonie białe, czerwone
pod sufit ulatują
dwie dłonie jak balony

Za chwilę ich nie zliczysz
oknem w niebo wylecą
by targać palcami mgieł struny
uderzać w bębny chmur

a potem z deszczem opadną
popłyną rzekami do morza
na białych pienistych zagrają
fal klawiaturach fal

zadźwięczą blaskami na wodzie
złotymi blaszkami na wodzie
i zrosną się i połączą
w ogromne dłonie znów dwie

Wpływają oknem dwie dłonie
ogromne białe, czerwone
maleją, kruszą się, nikną
w powietrzu chwieje się ślad

2

Czarny fortepian
nad nim twarz biała
czarny fortepian
nad nim biała dłoń
czarny fortepian
paszcza jego biała

skrzydła rozwarte
pedał jak szpon

Czarny tułów we fraku
przyrośnięty do skrzydeł
razem w górę szybują
lecą ponad miasta
czarne skrzydła na wietrze
czarne skrzydła w promieniach
głowę słońca wachlują
w nocy znikną w gwiazdach

3

Na skalisty szczyt góry
trąbkarz wspinał się z trudem
a przystając grał dla wytchnienia

słońce z nieba spadało
trąbkarz wspinał się w górę
za nim noc się podniosła jak woda

kiedy stanął na szczycie
świat się w nocy zatopił
trąbkę do ust podniósł i zadął

do księżyca od trąbki
srebrne kręgi płynęły
rozszerzając się, drżące obręcze

Leszek Elektorowicz

Jarosław Iwaszkiewicz

AKTUALNOŚĆ „NIEBOSKIEJ"

Stefania Skwarczyńska ogłosiła dużą książkę, poświęconą dziejom inscenizacji *Nieboskiej* Krasińskiego. Mam do autorki lekką pretensję o to, że nadała tej książce tytuł składający się aż z dwunastu słów. Jakże to „na bieżąco" cytować takie nazwanie? Raz jeden można i trzeba. Praca ta nazywa się: *Leona Schillera trzy opracowania teatralne „Nieboskiej komedii" w dziejach jej inscenizacji w Polsce.* Tytuł i długi, i nieścisły, gdyż autorka zajmuje się nie tylko inscenizacjami Schillera, stanowią one mniejszą część treści, i nie tylko inscenizacjami w Polsce — ale także w Wiedniu i Budapeszcie, a częściowo i w Leningradzie.

Co się tyczy polskich inscenizacji *Nieboskiej,* to książka Skwarczyńskiej zawiera bardzo szczegółową analizę i drobiazgowy opis wszystkich opracowań dramatu Krasińskiego na scenach krajowych. Pracowite i ogromne dzieło (przeszło 600 stron) jest jedną z najciekawszych książek, jakie powstały u nas w czasach ostatnich. Stawiając sobie cel pozornie ograniczony Skwarczyńska rozszerzyła temat, wybiegając daleko poza zagadnienia czysto teatralne, i zajmuje się malowaniem nader obszernym tła historycznego, politycznego i kulturalnego, na którym powstawały poszczególne inscenizacje. W rezultacie otrzymaliśmy rzecz dotyczącą po prostu dziejów naszej kultury w pierwszej połowie dwudziestego wieku z bardzo szczegółowym przedstawieniem zdarzeń politycznych, prądów społecznych i nawarstwień programowych, które przebieg procesów kulturalnych w owym czasie kształtowały i warunkowały.

Zanim jednak Skwarczyńska przystąpi do opisu momentu historycznego, w którym *Nieboska komedia* weszła na deski sceniczne w Krakowie (w reżyserii i inscenizacji Józefa Kotarbińskiego, w 1902 roku), w obszernym wywodzie zajmuje się dziełem Krasińskiego jako materiałem do adaptacji scenicznej.

Skwarczyńska ze znakomitym znawstwem praw teatru bada wieloraką podatność „poematu dramatycznego" Krasińskiego do traktowania go jako różnorodnego materiału inscenizacyjnego. W trafności wywodów Skwarczyńskiej niezmiernie pomaga jej doskonała znajomość kształtów, jakie przybiera życie dzieła literackiego z biegiem lat. Orientuje się ona — i nas w tym uświadamia — jak każde nowe pokolenie nadaje czytanemu, i „odczytywanemu" w sensie teatralnym, dziełu swoją własną formę i napełnia smakiem

własnych przeżyć i własnego pojmowania sztuki. Nie mówiąc już o wpływach politycznych poszczególnych momentów życia narodu.

W jednej sprawie nie bardzo orientuje się czy chce nie orientować się autorka omawianej książki. Jak słusznie powiada Jan Kott: „*Nieboska* jest sztuką o walce klas. Nie da się od tych problemów umknąć. Inaczej nie ma *Nieboskiej*". Otóż Skwarczyńska, moim zdaniem, aczkolwiek sama znaczenie takie dzieła Krasińskiego rozumie — nie bardzo podkreśla fakt, że większość inscenizacji *Nieboskiej* jest bezskutecznym wymigiwaniem się od postawienia zasadniczego problemu. I co za tym idzie — w większości inscenizacji nie ma *Nieboskiej*.

Nie ma jej także i w ostatniej projektowanej inscenizacji Schillerowskiej, gdzie nasz wielki inscenizator ciachnął prawie wszystkie sceny trzeciej części „poematu" (rewolucyjne) — a także zakończenie.

Zadziwiające jest to cesarskie cięcie u tak wspaniałego artysty.

Wielkim patronem inscenizacji *Nieboskiej* jest Adam Mickiewicz. Zresztą i on wyobrażał sobie *Nieboską* na scenie w bardzo różnym kształcie. Jeżeli w wykładach swych paryskich uważał, że tłem dla niej może być coś wielkiego, jakaś scena-arena w rodzaju paryskiego „Cyrku Olimpijskiego" — o tyle, jak wyczytywała to Skwarczyńska z paru linijek listu do George Sand, widział ją także w ramach jakiegoś teatru rapsodycznego. (*Nb* i mnie się dziś zdaje, że Teatr Rapsodyczny powinien pokusić się o taką czysto recytatorską inscenizację dramatów Krasińskiego.)

Mickiewiczowska wizja teatru narodowego i ludowego patronowała inscenizacjom *Nieboskiej* od samego początku. Może jednak za mało Skwarczyńska podkreśliła prekursorskie znaczenie realizacyj Schillera. Mogła to zrobić chociażby wyodrębniając rozdziały traktujące prace Schillera w osobnej części książki. Przecież on jeden tylko świadomie nie unikał tych problemów, o których mówi Kott. On jeden dawał „prawdziwą", nie zafałszowaną *Nieboską*. Oczywiście mówię tu o dwóch zrealizowanych inscenizacjach. Ostatnia (chyba na szczęście) nie była wypełniona na deskach scenicznych.

Genialna materia *Nieboskiej komedii* okazała się wrażliwym i podatnym tworzywem w rękach poszczególnych inscenizatorów, poddających się jednocześnie atmosferze swoich czasów, jak też działaniu aureoli poszczególnych patronów. Takim patronem dla pierwszej inscenizacji krakowskiej był Stanisław Tarnowski, dla drugiej — Kallenbach.

Z wytrawną spostrzegawczością Skwarczyńska notuje, jak materiał Krasińskiego zmienia się i oscyluje w zależności od historycznych powiewów, wśród których ustawia się dekoracje tego poematu. Chwilami oscylacje te są zależne od zmiany nastrojów w ciągu kilku miesięcy. Nawet gdy to dotyczy tak zniekształconej przez czas współczesny inscenizacji, jaką była praca Gawalewicza, który dał tylko dwie pierwsze części *Nieboskiej*. Była to sztuka o rewolucji — bez rewolucji!

Takie też drobne różnice widzi Skwarczyńska w inscenizacji łódzkiej z 1925 roku w stosunku do tej samej Szymfanowskiej inscenizacji z roku 1920 lub pomiędzy inscenizacją krakowską 1919 roku a lwowską 1924.

Oddajmy tu głos samej autorce:

„... lwowskie przedstawienie *Nieboskiej* w 1924 r. nie należy w pełni do udanych. Stanowi natomiast klasyczny i bardzo instruktywny dowód, że

opracowanie dramaturgiczne — krystalizowane przez konkretną chwilę historyczną i do niej się odwołujące — traci swój ideowo-historyczny sens, gdy zostanie przerzucone na scenę w kilka lat później, zwłaszcza wtedy, gdy te lata wydatnie obróciły kołem historii. Przedstawienie lwowskie poucza, że rzeczą ryzykowną jest przerzucenie na scenę opracowania dramaturgicznego z innego regionu, zwłaszcza wtedy, gdy ten region, wskutek wydarzeń historycznych, odznacza się bardzo swoistą i odrębną fizjonomią. Te właśnie okoliczności sprawiły, że *Nieboska* w opracowaniu dramaturgicznym Tadeusza Sinki, która w 1919 r. spotkała się ze zrozumieniem i uznaniem w Krakowie, okazała się obca dla Lwowa".

Zresztą Skwarczyńska zajmuje się nie tylko inscenizacjami *Nieboskiej*. Omawiając sprawy czysto teatralne umiejscawia ona je, jak powiedziano, na bardzo szczegółowo opracowanym tle kulturowym. Siłą rzeczy dowiadujemy się z poszczególnych rozdziałów książki o długim tytule o całych połaciach naszej historii. Dzieje teatru w Lublinie czy Wilnie, dzieje teatru polskiego w Kijowie, sprawa formistów, sprawy innych dekoratorów i inscenizatorów traktowane są tu szeroko i czasami są czymś nowym nawet dla przygotowanego i znającego tamte czasy czytelnika. Sprawy polityczne — walki lwowskie, zamach majowy, faszyzacja piłsudczyzny — przedstawione są także plastycznie. Wydobyty jest w całej pełni wpływ sytuacji politycznej na życie teatralne — w ogóle na życie kulturalne.

Może najmniej plastyczne są sylwetki ludzkie, a przede wszystkim sylweta samego bohatera książki — Leona Schillera. Kiedy się podaje tak szczegółowo tło historyczne zdarzeń teatralnych, to chciałoby się dowiedzieć coś i o formacji wybitnych działaczy. Nieprzeciętne zjawisko, jakim był Lulek Schiller — wynikało z bardzo skomplikowanych procesów. Chcielibyśmy coś więcej wiedzieć o tym, jak powstawała tu bardzo złożona i dziwna osobowość. Stefania Skwarczyńska, sama działaczka katolicka (czego po książce tej nie znać), jak gdyby wstydziła się podkreślić momenty religijne u Leona Schillera — a przecież cały czar jego umysłu polegał na umiejętności godzenia w sobie pojęć najbardziej przeciwnych.

Mam także lekkie pretensje do Skwarczyńskiej o przedstawienie nam sylwetki Wilama Horzycy. Nawet nie o samą osobę Horzycy mi chodzi — ale o symbiozę Schiller — Horzyca, która istniała i dawała rezultaty zarówno w teatrze im. Bogusławskiego w Warszawie, jak i w teatrach lwowskich. Rzecz polegała na tym — i Skwarczyńska tego nie uchwyciła — że Horzyca był zawsze pełen doskonałych pomysłów i głębokich idei. Tyle tylko, że zdrowe ziarno jego myśli ujęte było zawsze w słowo mgliste. Realizm odczuwań i pomysłów teatralnych był u Horzycy stale owinięty w gęste zwoje waty, z którymi dość trudno było sobie dać radę. Otóż Schiller umiał wyłowić u Horzycy to, co było istotne, potrafił uchwycić jego pomysły i realizować je. Działanie Horzycy na Schillera było zapładniające, mimo iż Schiller był większą indywidualnością od „pana Wilama".

Wszystko to są drobne usterki na doskonałym, zajmującym, pracowicie zebranym materiale tej książki. Sprawą bardzo zasadniczą jest stosunek Skwarczyńskiej do samej *Nieboskiej* Krasińskiego. Nie zgadzam się z twierdzeniem Skwarczyńskiej, iż ostatnia scena poematu dramatycznego, który jest przedmiotem jej pracy, nie związana jest organicznie z całością dzieła. To, że zakończenie zostało dopisane później, nie jest żadnym dowodem. Za-

kończenie *Nowych szat królewskich,* ze słynną pointą „król jest nagi", Andersen dopisał dopiero w korekcie! Nie ma jej w oryginalnym rękopisie. A przecież do jakiego stopnia wynika ona z całości utworu, jak jest związana z zasadniczą myślą!

W wydaniu, z którego odczytywałem niedawno *Nieboską,* sąsiaduje ona (jak zwykle zresztą) z *Irydionem.* Odczytawszy klasyczne *Galileae vicisti!,* odwróciłem dwie kartki i wzrok mój padł na zdanie:

„Fatum jedno spokojne, niewzruszone, r o z u m nieubłagany świata, patrzy z wysoka na wiry ziemi i nieba."

Ono mi wytłumaczyło wszystko. Katastrofizm Krasińskiego przeczuwa zagładę ludzkości — i „Galilejczyk" ukazujący się finalnie Pankracemu — jest po prostu tym samym, co owo „fatum spokojne" ze sfinksowym obliczem. Zjawisko bardzo niekatolickie i niechrześcijańskie, co zresztą Skwarczyńska zaznacza z właściwym sobie wyczuciem. Jednakże finał taki zawarty jest immanentnie w samej treści *Nieboskiej,* w samym osamotnieniu Pankracego — i czy jest dopisany potem, czy jednocześnie z całością, sprawy organicznego wyrośnięcia tego zakończenia z samej treści, samej idei poematu Krasińskiego, to w niczym nie zmienia.

Oczywiście Krasiński nie był socjalistą. Ale był poetą (jak jego hrabia Henryk) — poetą-realistą, dokładnie widzącym rzeczywistość. Pisał w liście-testamencie do Delfiny:

„W naszych czasach piekieł nie ma za ziemią — pod ziemią — ale one są na ziemi. W tym śnie zatem Dante prowadzi młodzieńca po ziemi — do koszar, gdzie wojska, czyli uzwierzęceni ludzie — do sekretnych policyj, gdzie uszatanieni ludzie — do giełdy, gdzie upodleni ludzie — do klubów, gdzie zwaryowani ludzie — do fabryk, gdzie nędzą niżej od zwierząt przyduszeni ludzie. Pokazuje mu wszędzie dobry byt... wzięty za cel, a przeto zmieniony na niegodziwość i podłość."

Jak na spojrzenie na świat młodego arystokraty „o poglądach konserwatywnych", wypowiedziane w roku 1840, to chyba wystarczy. Krasiński nie był ani socjalistą, ani konserwatystą. Był katastrofistą *avant la lettre* — i w swej *Nieboskiej* chciał pokazać „z wysoka wiry ziemi i nieba".

Dlatego też książka Skwarczyńskiej jest przedstawieniem żałosnych, zależnych od chwili przykrawań arcydzieła europejskiej poezji romantycznej dla celów doraźnych. Te wszystkie wielkie wysiłki teatralne, poniesione celem interpretacji „szatańskiego poematu" koniec końców nużą — i mogą zniechęcić do roli teatru w traktowaniu naszej romantycznej — największej — literatury.

Ostatecznie irytują zabiegi inscenizatorskie, aby nie spojrzeć prawdzie w oczy, aby zamknąć je na to, co przenikliwy umysł Krasińskiego widział doskonale: że rewolucja jest koniecznością dziejową. Ale że nie może ona być stanem permanentnym.

Retrogradyzm Krasińskiego polegał na tym, że widział on siebie *au dessus de la melée,* w roli Sfinksa, Fatum, Chrystusa wspartego na krzyżu jak na mieczu. Głosił nicość wszystkich — nawet koniecznych perypetii rodu ludzkiego. Ale widział konieczność niezmiennych przebiegów historii, argumentował na korzyść Heglowskiej tezy, że wszystko rzeczywiste jest rozumne. I dlatego, po przeczytaniu książki Stefanii Skwarczyńskiej, chciałoby się zobaczyć *Nieboską* na scenie podaną bez żadnych wysiłków „adaptacyjnych".

Dobrze się stało, że powstała taka książka. W społeczeństwie normalnie reagującym na zjawiska kulturalne powinna by się ona stać pretekstem do burzliwych omówień i dyskusji. Tym bardziej że jednocześnie przybyła nam nowa, łódzka inscenizacja *Nieboskiej* w teatrze Dejmka. Tymczasem praca Skwarczyńskiej jest jak dotychczas przemilczana.

Należy na nią jednak zwrócić baczną uwagę. To ważna książka.

Jarosław Iwaszkiewicz

P. S. Pewne szczegóły i poprawki: manifest do Polaków w roku 1914 był podpisany przez wielkiego księcia Mikołaja, nie przez cara Mikołaja. Pierwszy rektor Uniwersytetu Warszawskiego w roku 1916 nazywał się Brudziński, nie Bruździński...

Ważniejsze: czy Austria Seipla, Dollfussa i Schuschnigga rzeczywiście „realizowała zasady chrześcijańskie"?

*

Wracam raz jeszcze do wyimaginowanej realizacji *Nieboskiej* przez Osterwę w Kijowie. Pani Skwarczyńska podejrzewa, że Osterwa nosił się z tą myślą podczas przedstawień w sali kijowskiego „Ogniwa" w końcu roku 1917 czy w początkach 1918. Przytacza przy tym fragment pamiętników Osterwy nie dostrzegając chaosu chronologicznego, jaki w tych pamiętnikach panuje. U Osterwy kijowska wizyta Mikołaja II, rewolucja lutowa, rewolucja październikowa najeżdżają na siebie — i zaraz następuje „kaszel armat bolszewickich"... Tymczasem Mikołaj II był w Kijowie w listopadzie 1916 roku, rewolucje odbyły się w znanych wszystkim terminach roku 1917, „kaszel armat zza Dniepru" ozwał się w styczniu 1918 roku, w marcu nastąpiło zajęcie Kijowa przez wojska niemiecko-austriackie i pierwszy wjazd Petlury. Osterwa, Jaracz, Drabik itd. znaleźli się w Kijowie na jesieni 1916 roku. Wielki sezon teatru kijowskiego, pod dyrekcją Rychłowskiego w sali przy ulicy Meryngowskiej — to sezon 1916—17 oraz jesień tego 1917 roku. Na ten też czas tylko przypadać może planowanie inscenizacji *Nieboskiej* (o ile było) w cyklu historycznym dramatu polskiego, systematycznie realizowanym przez Osterwę w ramach teatru Rychłowskiego. W sali „Ogniwa", rozstawszy się z Rychłowskim, Osterwa grał wiosną i latem 1918 roku, będąc już jakby spakowany do drogi powrotnej do Warszawy. W tym czasie — wbrew koniekturom pani Skwarczyńskiej — nie mógł myśleć o realizacji *Nieboskiej*. Chociażby ze względu na szczupłość swej trupy — a i ze względu na samą scenę „Ogniwa" — znaną mi dobrze z autopsji — która się na żaden większy rozmach, ze względu na swą niebywałą ciasnotę, nie nadawała.

JI

Witold Klinger

O HYMNIE HOMERYCKIM

Podając poniżej mój przekład hymnu homeryckiego o Apollonie z wyspy Delos, dokonany miarą oryginału, uważam za niezbędne dla uniknięcia wszelkich niejasności i nieporozumień poprzedzić go garścią informacji objaśniających, dotyczących zarówno rodzaju literackiego, jakiego okaz mamy przed sobą, jak osoby i czasu życia jego autora. Przede wszystkim nie będzie może zbytecznym podać do wiadomości czytelników nie mających bliższych kontaktów z antykiem greckim, że użyty tu termin „homerycki" nie oznacza bynajmniej utworu napisanego przez samego Homera, największego epika starożytności klasycznej, lecz jedynie i wyłącznie hymn w jego języku i manierze pisarskiej ułożony, co prowadzi już do czasów znacznie późniejszych. Ta epika późniejsza, pohomerowska, choć stara się trzymać wiernie swej wielkiej tradycji, nie może się jednak oprzeć przekształcającym wpływom czasów późniejszych, w których dokonały się wielkie i głębokie przeobrażenia polityczne i gospodarcze, jakimi było np. zastąpienie władzy królewskiej przez rządy arystokratyczne czy możnowładcze, a gospodarki naturalnej — przez pieniężną. W związku z tym dokonały się i w dziedzinie literatury zmiany niemałe. Poeci zmienili i swą nazwę, i godło zewnętrzne, i miejsce działania, i wreszcie sam sposób uzewnętrzniania swej produkcji artystycznej. Wszak dawniej pod nazwą „aojdów", tj. „śpiewaków", z instrumentem strunnym „formingą" w ręku, występowali oni w salach zamków królewskich, przy których też mieli swą stałą siedzibę, i grali rolę nie tylko cenionej ozdoby uczt władcy, jaką gra w *Odysei* Femios w siedzibie Odyseusza i Demodokos w siedzibie Alkinoosa, lecz także doradców i mężów zaufania króla, jakim był również w *Odysei* nie nazwany po imieniu pieśniarz w domu Agamemnona, któremu wyruszający na wojnę trojańską król powierzył opiekę nad swą małżonką i który tak długo uniemożliwiał niecne zamysły Aigistosa, aż ten wysłał go na śmierć głodową na wyspie bezludnej (*Od.* III 267—71).

Teraz przedstawiciele nowszej epoki rycerskiej, „rapsodowie", mający za godło towarzyszący im w wędrówkach kij tułaczy *(rabdos)*, przebywają bądź w bogatych domach możnowładców, bądź w różnych ośrodkach kultowych, gdzie przed liczniejszymi kołami słuchaczy popisują się swymi osiągnięciami, w pewnych momentach roku, w związku z uroczystościami, dającymi okazję do ofiar bogom i różnego rodzaju zawodów, m. in. także epickich. Jeżeli jednak poprzednio popisy takie nosiły charakter melodeklamacyjny i były zawsze po-

przedzane czy zagajane „uwerturą" muzyczną na formindze, to obecnie, po odrzuceniu formingi i zerwaniu w ten sposób ostatniej więzi z muzyką, epika ta otrzymuje charakter czysto recytacyjny. Taki właśnie był sposób uzewnętrzniania tej późniejszej epiki bohaterskiej, treści zaś do niej dostarczało oblekanie w tradycyjną, a więc homerycką szatę poetycką podań o wypadkach, które chronologicznie bądź poprzedzały *Illiadę*, bądź dopowiadały *Odyseję*, bądź wreszcie wypełniały lukę między jedną i drugą. Razem wzięte, poematy te, homerowskie i pohomerowskie, tworzyły jakby krąg *(kyklos)* zamknięty, co spowodowało objęcie całego tego zespołu wspólną nazwą „epickiego cyklu".

Do programu wspomnianych obchodów świątecznych należały, jak już wiemy, naturalnie oprócz modłów i ofiar, także stanowiące ich uzupełnienie i — jak się to dziś mówi — „sublimację" różne zawody *(agônes)*: oglądanie w toku ich rozmaitych wyczynów — siły i zręczności, różnych postaci dojrzałej krasy męskiej lub młodzieńczej, było dla ówczesnego człowieka źródłem głębokiej radości i rozkoszy, a skoro nie odmawiano jej ani żywym ludziom, ani umarłym (tu mam na myśli zawody pogrzebowe), to w związku z poświęconymi im uroczystościami nie podobna było skąpić jej bóstwom nieśmiertelnym. Ponieważ jednak opiewaniu bogów z natury rzeczy należy się pierwszeństwo przed opiewaniem nawet najwspanialszych ludzi przeszłości, wcześnie ustalił się zwyczaj, że rapsod, pragnący popisać się opiewaniem bohaterów przeszłości, musiał uprzednio złożyć hołd i bóstwu uroczystości przez złożenie o nim hymnu, przedstawiającego w epickim ujęciu jakiś charakterystyczny epizod z jego dziejów.

Wśród ośrodków kultowych, które we wczesnym okresie historii Hellenów były areną występów rapsodycznych, miejsce naczelne należy się bezprzecznie dwom świątyniom Apollona: na wyspie Delos, uchodzącej za miejsce jego urodzenia, oraz u podnóża Parnasu, w „Pytô", inaczej w Delfach, gdzie ustami kapłanki bóg głosił swe proroctwa i wyrocznie, uchodzące za wyraz nieomylnej woli jego ojca, Zeusa. Kiedy i z czyjej inicjatywy poczęto zbierać te wysoce autorytatywne wieszczby, nie wiemy — w każdym jednak razie wcześnie, bo urywek hymnu o Apollonie Delijskim przytacza nam już w V w. historyk Tukidydes, przypisujący go Homerowi i dający mu nazwę *„prooj-mion"*, co oznacza po prostu „przedśpiew", gdyż u Homera w *Odysei* termin *„ojmê"* * występuje niejednokrotnie w znaczeniu tworzącego odrębną, zaokrągloną całość opowiadania, jakim np. jest u Homera znana historia konia trojańskiego (*Od.* VIII 490—522) albo bliżej nieznana historia sporu Agamemnona z Odyseuszem (tamże 73—8). Zbiór ten obejmuje zabytki sakralnego życia Hellady w szerokim zasięgu, uwzględniającym i prastare bóstwa z dalekiej ojczyzny Ariów wyniesione, jak Zeus, i na miejscu, w późniejszej siedzibie Hellenów powstałe, jak Atena w Attyce, Demetra w Eleuzynie, Hera i Herakles w Argolidzie, Hermes w Arkadii — i w czasach późniejszych jeszcze u ludów obcych zapożyczone, jak Afrodyta z Fenicji, Bakchos-Dionyzos z Tracji i nawet pozornie bardzo w Grecji zadomowiony, a przecież pochodzeniem jej obcy, bo przybyły z Małej Azji, Apollon; przypomnę, że jeszcze dla Homera był on bóstwem opiekuńczym leżącego w pobliżu wybrzeża Małej Azji Troi-Ilionu, broniącym ten gród przed plemionami, które pod nazwą Achajów, Azgejów czy Danaów zamieszkiwały późniejszą Helladę. Zbiór dochowany nie

* Literalnie „droga", tj. droga pieśni, w związku z *„eimi"*, ja pójdę.

był wyczerpujący, gdyż poza nim uczonym późniejszym udało się znaleźć i niemal cały długi hymn o Demetrze i odłamy hymnu o Dionyzosie. Układ zbioru pomyślany jest w taki sposób, że na początku zgrupowane są hymny dłuższe, liczące ponad 100 heksametrów, potem krótsze, liczące mniej niż 100. Niemal wszystkie zwracają uwagę wnikliwego czytelnika swym zakończeniem, przypominającym każdemu, że sławienie boga jest zapowiedzią czy przygotowaniem do sławienia kogoś lub czegoś innego. Najczęstszą formą tego zakończenia jest: „Ja zaś i ciebie i innych w pamięci mieć będę śpiewanie". Znacznie zaś rzadszą jego formę stanowią słowa: „Ja zaś, od ciebie zacząwszy, do innej przechodzę już pieśni", co wyraźnie wskazuje na mający nastąpić ciąg dalszy, nie bogom już, lecz chyba śmiertelnym istotom poświęcony. Razem wzięte, hymny te, wielkie i małe, stanowią obok Homera i Hezjoda ważne źródło do poznania antropomorfizmu greckiego, przypisującego bóstwom Olimpu wszystkie grzechy, przywary i ułomności natury ludzkiej, złagodzone jedynie i wysubtelnione przez właściwe Hellenom poczucie piękna. Z tym źródłem świat nowoeuropejski zapoznał się jeszcze za włoskiego „Cinquecento", gdyż „*editio princeps*" hymnów tych została ogłoszona drukiem już w 1488 we Florencji przez Demetriosa Chalkondylasa, lecz przyjął go bez wielkiego zachwytu — i na poważny i zarazem krytyczny doń stosunek zdobył się nierychło. Pierwsze naukowe wydanie tekstu *Hymnów* powstało dopiero w XVIII w. i stanowi zasługę długo przodującej wtedy filologii holenderskiej, której wybitny przedstawiciel, David Ruhnken, w r. 1749 nie tylko wykrył i poprawił liczne skażenia ich tekstu oraz stwierdził istnienie w nim utrudniających zrozumienie lakun, czyli wyrw, ale, co więcej, pierwszy zauważył, że zazwyczaj drukowany na czele zbioru wyjątkowo długi hymn o Apollonie, uważany poprzednio za jednolitą całość, jest po prostu mechanicznym zlepkiem dwóch, odrębnych, dla siebie istniejących utworów, z których pierwszy jest hymnem ku czci Apollona Delijskiego, drugi — ku czci Apollona Pytyjskiego, czyli Delfickiego, każdy zaś z osobna posiadał swój własny wstęp, środek, czyli część centralną, i zakończenie. Pogląd powyższy utrzymywał się przez półtora wieku i dopiero na początku w. XX zakwestionowany został przez grupę filologów angielskich. Owocem ich wspólnej pracy jest bardzo sumienna edycja dochowanych hymnów, ogłoszona po raz pierwszy w r. 1904 w Oksfordzie przez E. E. Sikesa i W. R. Hollidaya — po raz drugi w r. 1936 tamże przez wymienionych z dodatkiem jeszcze T. W. Allena. Stoimy tu więc wobec dzieła stworzonego i popartego powagą trzech wielkich uniwersytetów Anglii, z którą oczywiście liczyć się należy. Nie ulega najmniejszej wątpliwości, że ta praca zbiorowa przyczyniła się bardzo do bliższego poznania tego rodzaju literackiego przez poprawienie wielu skażonych ustępów i zaopatrzenie całości w obfity komentarz egzegetyczny, bogactwem swym przewyższający analogiczne niemieckie wydanie A. Gemnolla. Jeżeli jednak idzie o hymn o Apollonie, który uczeni angielscy uważają dotąd za całość jednolitą i zwartą, to ja osobiście pozostaję wierny stanowisku Ruhnkena, gdyż jestem przekonany, że na obronę jego można przytoczyć argumenty tak ważkie, że wobec nich niewiele znaczy domniemana powaga tradycji rękopiśmiennej, dla której żywią niezasłużony respekt krytycy angielscy. Bliższe uzasadnienie mego negatywnego wobec nich stanowiska odkładam do osobnego, tej sprawie poświęconego artykułu, dla którego mam nadzieję znaleźć miejsce w jednym z poświęconych kulturze antycznej periody-

ków naszych. Tutaj, po dokonanym juê omówieniu rodzaju literackiego, do którego utwór przetłumaczony należy, i wyjaśnieniu roli, jaką rodzaj ten w dziejach pohomerowskiej epiki rycerskiej odegrał, pragnąłbym jeszcze, w zgodzie z uczynionym na wstępie przyrzeczeniem, podsumować w możliwie krótkim ujęciu to wszystko, czego na podstawie przełożonego dzieła o osobie autora, jego ojczyźnie, jego zawodzie, wreszcie czasie jego życia i działalności domyślać się można. Sam on w w. 172 nazywa siebie „ślepcem, zamieszkałym na Chiosie skalistym" — i skłonni jesteśmy wierzyć mu tym chętniej, że w innym miejscu (w. 38) mówi on o tej wyspie wyjątkowo serdecznie, nazywając „najświetniejszą z otaczających ją wkoło wysp", mimo że jest ona „skalista", a więc mało urodzajna. Urodzony więc na wyspie Chios, występuje on jednak na zawodach Apollonowych na wyspie Delos, opisywanych ze szczegółowością, wskazujących na osobiste zetknięcie. Podróż ta jednak nie ma charakteru podpowiedzianej przez uczucie religijne pielgrzymki, lecz posiada wszelkie cechy przybyłego na występ gościnny wędrownego artysty-rapsoda: przecież śpiewaczkom delijskim w zamian za przyznanie mu pierwszeństwa na zawodach rapsodycznych obiecuje on głosić ich sławę śpiewaczą „gdziekolwiek na ziemi krążyć sam będzie po ludzi grodach pięknie zamieszkałych" (w. 174—5). Na czas wreszcie życia i działalności autora hymnu mnie przynajmniej wskazywać się zdaje jedna zastanawiająca wielce okoliczność. Oto autor hymnu, znający dobrze osiągnięcia żeglarskie Jończyków Chalkidy, bo mówiący z uznaniem o „słynnej ze swych okrętów Eubei" (w. 31), nie wspomina wcale o sukcesach w tejże dziedzinie Doryjczyków z Megary, co skłania mnie do myśli, że współzawodnictwo z nimi jeszcze się nie rozpoczęło. Co do kolonizacji megarskiej, zmierzającej do tzw. „Pontu" tj. Morza Czarnego, rozporządzamy dzięki Herodotowi (*Hist.* IV 144) dwoma faktami, oddalonymi od siebie odstępem lat 17: fakt późniejszy to założenie przez Megarę w r. 660 Byzantion, wcześniejszy — to założenie przez nią w r. 677 Chalkedonu. Z dwóch wymienionych tu dat za ważniejszą dla określenia czasu powstania utworu badanego uważam datę późniejszą, tj. r. 660, a to z tej przyczyny, że przypadający na datę wcześniejszą początek utwierdzenia się Dorów w Cieśninie Bosforskiej przez założenie na azjatyckim jej wybrzeżu Chalkedonu mógł jeszcze ujść uwagi składającego hymn poety jońskiego, nigdy zaś założenie w r. 660 na europejskim jej brzegu miasta Byzantion, równoznaczne z całkowitym zamknięciem przed Jończykami drogi do Pontu, który odtąd staje się dla nich dostępny tylko drogą lądową przez Synopę. To jest wszystko, co w oparciu o dostępne dziś źródła o autorze omawianego tu hymnu powiedzieć można.

Witold Klinger

HYMN HOMERYCKI O APOLLONIE DELIJSKIM

Mam cię w pamięci po wiek, nie zapomnę więc już, Apollonie!

Ten gdy przez ojca szedł dom, przerażenie się wszczęło wśród bogów.
A gdy przybliżył się wprost, ze swych siedzisk zerwali się w zgrozie
Wszyscy niebianie: wszak łuk ów świecący w swych dłoniach napinał...
Jedna Latona, siedząca tuż przy gromowładnym rodzicu,
Łuku mu zwalnia cięciwę i strzał pełen kołczan zamyka.
Zdjąwszy też z krzepkich bark syna ów łuk niebezpieczny swą ręką,
Wiesza na gwoździu złocistym, co w słup przy rodzicu jest wbity,
Zaś Apollona doń wiodąc, na tronie osadza wygodnie.
Wtedy dopiero sam Zeus napełnioną nektarem złocistą
Czarę mu daje na znak, że to syn jego miły, zaś inni
Też usiadają bogowie — więc cieszy się władna Latona:
Z niej wszak urodził się syn, co łucznikiem miał zostać potężnym.
Witaj, Latono szczęśliwa! zrodziłaś potomstwo wspaniałe —
Prócz Apollona-mocarza, Artemis też jeszcze łowczynią:
Tę na Ortygii, tamtego zaś na kamienistym Delosie,
Zległszy przy długim gór pasmie i przy wyniosłości Kyntosa
Tuż obok palmy samotnej, gdzie bieg Inoposa ruczaju.

Jakże wysławiać cię mam, coś już z każdej wsławiony jest strony?
Wszędzie, Fojbosie, ty sam utwierdziłeś zasady twej pieśni,
Czy to na wyspach, czy też na pastwiskach, żywiących krów stada...
Wszystkie ci miłe są góry, co w dal kędyś patrzą, też szczyty
Wyżyn strzelistych i bieg aż do morza pędzących potoków,
Skały też niby już w toń padające i porty nadmorskie.
Może jak ludziom na radość zrodziła cię matka pierwszego
Tam, gdzie Kyntosa jest szczyt na ostrowiu górzystym i skalnym —
Morzem oblanym Delosie, z dwóch stron, kędy toń ciemnoszara
Wciąż się rozbija o brzeg, podpędzana przez wichry huczące?

Stąd rozpocząwszy swój marsz, nad wszystkimi dziś władasz ludami,
Ile ich Kreta zawiera i gród Ateńczyków przesławny,
Ajgi, Ejrezje i w krąg Peparetos oblany topielą,
W Tracji leżący gdzieś Atos i czub wysokiego Peljonu,
Samos też tracki i w mgły otulona wciąż Idy wyżyna,
Skyros, Fokaja i szczyt Autokany strzelisty i stromy,
Imbros o pięknej budowie i Lemnos ów trudno dostępny,
Lesbos też boski, co był Eolidy Makara siedzibą,
Chios, co z wysp, rozproszonych wśród mórz, najświetniejszy jest chyba,
Mimant urwisty, Koryku też wzwyż strzelające głowice,
Klaros, co w blaskach wciąż lśni, Ejsagei też góra wyniosła,
Samos słynący z swych wód i Mykali wysokie wierzchoły,
Także i Milet, i Kos, co Meropów był niegdyś siedzibą,
Knidos urwisty i ów udręczony od wichrów Karpatos,

Naksos i Paros, i w końcu ze skał zbudowana Reneja. —
Taki obiegła więc świat przed Fojbosa zrodzeniem Latona,
Wierząc, że jakieś z tych miejsc nie odmówi synowi jej schronu,
Lecz te się bały i drżały — i żadne się nie odważyło
Przyjąć Fojbosa pod dach, choć trafiały się wśród nich bogate.
Lecz gdy na Delos przybyła Latona, tułacza władczyni,
Pytać poczęła go tak, rozsypując swe słowa skrzydlate:
„Chcesz-li siedzibą się stać Apollona-Fojbosa, Delosie —
Tak ma się nazwać mój syn — oraz wznieść mu siedzibę wspaniałą?
Wiedz, że nie skrzywdzi cię nikt ani zemsty nie wywrze na tobie.
W stada, co prawda, krów, owiec, nie będziesz nad miarę bogaty,
Winnic nie będziesz miał też ani sadów hodował rozległych,
Lecz Apollona gdy chram, który strzela daleko, posiędziesz,
Ludzie zaprawdę ci tu za wołami wieść będą wciąż woły,
Wszyscy zbierając się wraz — i dym ofiar się wzniesie już gęsty.
Z obcych to będziesz miał rąk, bo rodzajnej nie znajdziesz tu ziemi."

Tak przemawiała Latona, i tak zachwycony rzekł Delos:
„Sławą okryta Latono, o córo Kojosa wielkiego!
Władcę, co strzelać ma w dal, gdy się zrodzi, ja przyjmę z radością,
Jednak, co trwoży mnie dziś, nie ukryję przed tobą, Latono:
Wszakże panować on ma nad bogami, co są nieśmiertelni,
Także nad ludźmi wszystkimi na ziemi, co zbóż jest dawczynią,
Stąd w mym umyśle i sercu wciąż ta mi się wznawia obawa,
Że kiedy młody ten bóg promiennego blask słońca zobaczy,
Wyspą pogardzi on tą kamienistą, ubogą i marną,
I uderzeniem swych stóp mnie pogrąży wraz z głową w odmęty,
Gdzie już nade mną wciąż, wciąż kotłowanie się fal będzie trwało,
Sam zaś stąd w inny oddali się kraj, co mu bardziej do smaku,
Sobie zbudować by chram i otoczyć go gajem zielonym,
W moich kryjówkach zaś tu ród polipów i fok czarnoskórych
Będzie schroniska swe mieć niewybredne, bo ludzi tu nie masz.
Gdy więc odwagi masz dość, złóż, bogini, przysięgę mi wielką,
Że tu zbuduje twój syn przede wszystkim chram sobie wspaniały,
Ludziom by przyszłość obwieszczać miał gdzie, a po czasu upływie...
. . . . . .
Hen między ludźmi wszystkimi, gdyż imion posiadać ma wiele."

Delos tak rzekł, zaś Latona się klnie bóstw przysięgą tą wielką:
„O tym niech Ziemia dziś wie i to Niebo nad nimi szerokie,
Woda też Styksu, co w dół spływająca, dla bóstw nieśmiertelnych,
Klątwą największą ma być, bo straszliwszej nie znajdziesz już od niej:
W miejscu tym powstać ma raz i na wieki pozostać już wonny
Ołtarz Fojbosa i dział, bóg zaś cenić go będzie najwięcej."
Gdy tak przysięgła Latona i klątw dopełniła swych miarę,
Delos radował się już z mającego narodzić się władcy,
Ale Latona bezradnie przez dziewięć dni jeszcze i nocy
W bólach porodu się wiła. A towarzyszyły jej wszystkie

Dobre boginie, życzliwe... Wśród nich i Diona, i Rea,
Zbrodnie tropiąca Temida, jak też Amfitryta, mórz pani,
Inne boginie też wraz... oprócz Hery o białych ramionach.
Jedna Ilitia nic nie wie, choć skora na pomoc rodzącym,
Siedząc na szczycie Olimpu, w złociste obłoki spowitym,
Hera o białych ramionach w ów czas wstrzymywała ją sama,
Zdjęta zazdrością, że ma bujnowłosa Latona porodzić
Syna dzielnego, co mocnym ma być i bez skaz bojownikiem.
Z wyspy o krzepkich posadach boginie więc dobrą Irydę
Ślą po Ilitię i jej obiecują pod wielką przysięgą
Złotych paciorek dać sznur, co ma dziewięć aż łokci długości:
Tę w tajemnicy przed Herą ma wezwać do siebie Iryda,
Aby, gdy zechce z nią iść, nie wstrzymały jej słowa władczyni.
Słów wysłuchawszy więc tych, wiatrostopa Iryda bogini
Wznosi bez trudu się wzwyż i przemaga dalekość tej drogi:
Gdy na Olimpu sam szczyt, co siedzibą jest bóstw, już się wzbiła,
Z sali biesiadnej za próg wywołuje Ilitię życzliwą,
W słowach skrzydlatych by jej wypowiedzieć to wszystko dokładnie,
Co nakazały boginie, swój dom na Olimpie mające.
Tak ubłagała jej serce, w przyjaznej bijące wciąż piersi,
Po czym, jak trwożne gołąbki, we dwie już na Delos wróciły.
Gdy na tę wyspę Ilitia, rodzących patronka, przybyła,
Chwycił Latonę wnet ból, więc dokonać porodu chce prędzej,
Palmy objęła więc pień ramionami, kolana swe wparła
W łąki tam gnący się grunt. Uśmiechnęło się Ziemi oblicze,
Dziecię boć przyszło na świat — i krzyknęły radośnie boginie.
Wodą więc świeżą w on czas omywały boginie Fojbosa
Czysto, porządnie i w płat owinęły go płótna białego
Cienki i świeży, a w krąg powijakiem ścisnęły złocistym.
Boga o mieczu ze złota nie matka swą piersią karmiła,
Lecz mu nektaru do ust i ambrozji rozkosznej drobinę
Ręką wsączyła Temida — i cieszy Latona się wielce,
Syna zrodziwszy, co sił, aby miecz taki nosić, ma dosyć.
Fojbos, gdy spożył ten pokarm i w nim nieśmiertelność ukrytą,
Ruchów już jego i drgań nie powstrzymał powijak złocisty,
Ani też dalsze wiązadła, bo już rozluźniły się wszystkie.
Wtedy bez zwłoki tak rzekł do tych bogiń sam Fojbos Apollon:
„Niech mi kitara tu miła i łuk zakrzywiony się stawi!
Wieszczyć wszak ludziom już chcę nieomylną tę wolę Zeusową."
To powiedziawszy, jął iść poprzez ziemię o drogach szerokich,
Bujnokędziory, co strzela wciąż w dal, nieśmiertelni zaś inni
Trwali w podziwie. Więc w złoto przyodział się ciężkie wnet cały
Delos, ujrzawszy niemowlę, co z Zeusa Latona zrodziła,
Pełen radości, że bóg na siedzibę swą wybrał go sobie
Z wszystkich i lądów i ziem, ukochawszy go bardziej w swym sercu.

. . . . . .

Zakwitł, jak góry ów stok, co w kwiat lasu się stroi niekiedy.

Ty zaś, co srebrny masz łuk i wciąż strzelasz zeń w dal, Apollonie,
Czasem Kyntosu na szczyt wstępowałeś skalisty, a czasem
Wyspy wśród mórz przebiegałeś i mężów plemiona odmienne.

Świątyń niemało już masz oraz gajów cienistych, zielonych,
Miłe ci wszystko, co patrzy gdzieś w dal, więc kolczaste wierzchoły
Gór conajwyższych, i z nich spływające do morza potoki,
Jednak z Delosu, Fojbosie, najwięcej masz w sercu radości,
Kiedy zbierają się tam w powłóczystych swych szatach Jonowie
Z ich dostojnymi żonami i rozkwitającym potomstwem.
Ci, gdy o tobie wspomniawszy i swe rozpocząwszy zawody,
Cieszą się, idąc o lepsze w pięściarstwie tu, tańcu i pieśni,
Mógłby za bogów ich wziąć nieśmiertelnych i nie starzejących,
Kto by zobaczył ich raz, gdy Jonowie zebrani są wszyscy:
Uległ czarowi by ich i ucieszyłby w sercu się swoim.
Patrząc na mężów tych tłum, opasanych też pięknie ich niewiast,
Lotne okręty i moc zwożonego wciąż na nich bogactwa.
Wielki tu jeszcze jest dziw — o nim sława już nigdy nie zginie —
Młode Delijki są nim, które w dal rażącemu tu służą.
Te, skoro już Apollona wsławiły swą pieśnią na wstępie,
Później Latonę wspomniawszy, miotaczkę też strzał Artemidę,
Także witeziom sprzed lat i niewiastom ich pieśń wyśpiewawszy,
Serca czarują i tych, co dziś żyją, pokoleń człowieczych,
Ludzi też, ilu ich jest, naśladować umieją wymowę,
Wraz z przyśpiewkami ich, zaś kto usłyszy, rzec może z pewnością,
Że to przemawia on sam: taka piękna we wszystkim jest zgodność.

Hej, z Artemidą nam swą miłościwym niech będzie Apollon!
Wy zaś żegnajcie mi wszystkie, lecz o mnie i później pomnijcie:
Skoro przybywszy tu raz jakiś gość spośród ziemi mieszkańców,
Drogą strudzony, zapyta, kto wam jest z pieśniarzy najsłodszy,
Wy odpowiedzcie mu tak razem wszystkie, przystojnie i zgodnie:
„Ślepiec to jest, zamieszkuje zaś on na Chiosie skalistym —
Jego to pieśni dziś są i zostaną i później najlepsze.
My waszą sławę nieść będziem, gdziekolwiek po ziemi szerokiej
Krążyć będziemy wśród miast, które są zarządzane rozumnie,
Te zaś uwierzą nam, gdyż, co mówimy, jest prawdą rzetelną."

Już nie przestanę po wiek Apollona, co strzela w dal, wielbić
Srebrnołukiego, co go pięknowłosa zrodziła Latona.

Miarą oryginału przełożył
Witold Klinger

Jerzy Strzetelski

SŁOPIEWNIE JAMES JOYCE'A

Ulisses ukazał się w 1922 roku w Paryżu, skąd przez kilkanaście lat Anglicy przywozili go do domu ukradkiem, drżąc przed celnikami, konfiskującymi tę zakazaną na ziemi angielskiej lekturę. W tym okresie banicji swej powieści Joyce pracował nad następnym dziełem, które miało być jego ostatnim słowem artystycznym. Zanim w roku 1939 opublikowano *Finnegans Wake,* powieść ta nosiła tytuł *Dzieło w toku (Work in Progress)* i fragmenty jej drukowane były co pewien czas dla zaspokojenia (i zaostrzenia) apetytów wielbicieli, oczekujących objawienia z zapartym tchem.

Już te ułamki pozwalały spostrzec, że treść jest niezrozumiała, a odchylenia językowe od lingwistycznych norm — ogromne. Ale dopiero przejrzenie całej powieści pozwala pojąć zamysł Joyce'a. *Ulisses* był stenogramem jednodniowej pracy świadomości. *Finnegans Wake* jest stenogramem podświadomych zdarzeń: snów jednej nocy, śnionych przez Humpreya Earwickera, mieszkańca Dublina. Logika tego założenia zmusiła Joyce'a do przyjęcia języka konsekwentnego w swej wieloznaczności i kompozycji konsekwentnej w swej bezkształtności tak dalece, że powieść zaczyna się od połowy zdania, którego początek zamyka książkę. Treść tego zdania jest również znacząca: koniec powieści: „Droga, samotna, ostatnia, ukochana, wzdłużna" odsyła czytelnika do początku: „rzeczną bieżnią, obok Adama i Ewy, od ugięcia brzegu do przegięcia zatoki wiedzie nas przez dogodny zwrotnokrężny wikus do zamku Howe i Okolicy". A zatem konstrukcja jest tak rozluźniona, że powieść nie ma nawet początku i końca.

Nie należy sądzić, że Joyce pisał swą książkę w jakiś „automatyczny" sposób notując myśli w miarę ich bełkotliwego napływania. Wczesne wersje, publikowane oddzielnie, były pisane stosunkowo jasnym językiem, a dopiero w ostatecznej wersji zostały ubrane w słowa, które przez zatarcie konturów stały się wieloznaczne, sugerujące wiele skojarzeń — w słowa robiące wrażenie autentycznego głosu podświadomości.

Te cechy *Finnegans Wake* stwarzają wrażenie beznadziejnej niejasności książki, chaosu bez wyjścia. Ale po opanowaniu pierwszych trudności samego aktu czytania tego bardzo dziwnego języka zaczyna się odsłaniać urok książki, piękno melodii słów. Joyce nagrał na płyty rozdział *Anna Livia Plurabella* i jego dźwięczny głos śpiewaka wydobył muzyczną wartość dzieła. Ale dalsze wartości pozostają na długo zamkniętym skarbcem, który nie łatwo jest otwo-

rzyć nawet „kluczem" Campbella *. Treść snów Humpreya jest niezrozumiała, co jest zresztą logiczne. Wyróżnić w nich można tylko pewne fazy; w pierwszej — doszukujemy się informacji o posiadaniu przez Earwickera żony i córki i jego dwuznacznych uczuciach wobec nich, o faktach z życia codziennego. Później do teorii snów Freuda dołącza się teoria snów Junga, aż wreszcie sen jednego człowieka staje się jakby snem ludzkości, złożonym z pogmatwanych fragmentów zbiorowej pamięci. Dopiero ku końcowi zaczyna się pojawiać zarys logicznego sensu całości.

Finnegans Wake jest książką trudną nawet dla wykształconego Anglika. Joyce niewiele rozminął się z prawdą, kiedy oświadczył, że na jej przeczytanie trzeba poświęcić całe życie.

Przetłumaczenie powieści wymagałoby znalezienia jakichś polskich odpowiedników dla zawartych w niej treści, gdyż inaczej nazbyt wiele aluzji zginęłoby bezpowrotnie, a one są przecież artystyczną treścią dzieła. Jest to zadanie dla pisarza o niemniejszej wirtuozerii słowa niż wirtuozeria Tuwima, którego *Słopiewnie* są miniaturami z tego samego tworzywa. Tak np. wierne tłumaczenie tytułu nie oddaje wizji prastarego irlandzkiego obrządku zbierania się rodziny na całonocne opłakiwanie zmarłego. Wierne tłumaczenie pierwszego zdania nie wyjaśni polskiemu czytelnikowi, że Adam i Ewa, imiona sugerujące pierwszy ogród świata, to popularna nazwa kościoła dublińskiego, a wikus to aluzja do XVIII-wiecznego filozofa Giambattista Vico, który głosił naukę, że dzieje ludzkości krążą w zamkniętym kole i że co jakiś czas powracają te same zdarzenia. Polskiego odpowiednika wymagałoby też poetyczne przezwanie rzeki Liffey — „Anna Livia", które jako symbol kobiecości powraca w tekście w tysiącznych odmianach.

Wybrane do tłumaczenia urywki mają najbardziej ogólny sens. Ale i w nich trzeba było ograniczyć sugestie na rzecz wierności. Język angielski posługujący się blisko trzydziestoma samogłoskami i dwugłoskami ułatwił Joyce'owi tworzenie neologizmów, nasuwających szereg asocjacji. Polski język, rządzący się zupełnie innymi prawami, powiódłby autora inaczej, inna byłaby treść ulotnych sugestii. Np. „Król", który wtargnął do snu Humpreya — w oryginale „*fireceas* Humprey". Przy pewnej licencji gramatycznej i dźwiękowej budzi to skojarzenia: „boi się widzieć", „widzi morza", „widzi ogniem", „groźne morza". Dla tłumacza najsłuszniejsze wydaje się pozostawienie „ogniem i morzem widzi", co ma związek z późniejszą iluzją-Ulissesem, czyli „iluzjissesem w oparach". Inny przykład: oryginalne „*tail on Animal Sendai*" — dosłownie „u ogona Zwierzęcia Niedzieli", z sugestią uroczystej niedzieli, nadaje się chyba tylko do oddania przez „schyłek Galowej Niedzieli" przy rezygnacji z sugestii narzuconych przez podobne brzmienie słów angielskich o bardzo różnorodnej treści.

Należy jednak zaznaczyć, że zrozumienie tych straconych dla czytelnika aluzji byłoby możliwe i tak tylko przy znajomości całego tekstu. Urywki zostałyby zaciemnione. A z lojalności dla autora należy dodać, że są to partie należące do najczytelniejszych w całej książce.

Jerzy Strzetelski

---

* *A Skeleton Key to Finnegans Wake* J. Campbell i H. M. Robinsón. Wydała firma: Faber and Faber, London, która opublikowała *Finnegans Wake*.

NOC OPŁAKIWANIA FINNEGANA

(URYWKI)

ANNA LIVIA PLURABELLA

...W imię Annacha Wszechzadziwiającego, Wieczniezywego, Wyzwoliciela Wszechuroczości, święć się jej przedjutrznie, śpiewaj czas jej śpiewny, płyń jej potoczęcie, niezamącone jako jest faliste...

O
MÓW MI WSZYSTKO
O ANNIE LIVII! CHCĘ SŁYSZEĆ WSZYSTKO

o Annie Livii. Cóż, znasz Annę Livię? Tak, pewnie, wszyscy znamy Annę Livię. Mów mi wszystko. Mów mi teraz. Umrzesz, gdy usłyszysz. Otóż, wiesz, jak stary drab poszedł po to i uczynił co wiesz. Tak, wiem, mów dalej. No, bierz się do prania i nie chlap. Podkasz rękawy i rozpuść więzy gadania. A nie trącaj mnie głową — hej tam — kiedy się schylasz. A cokolwiek było, o czym chcieli się dowiedzieć, czy on troił dwoje w szatańskim parku. On jest straszny stary płaz. Patrz na koszulę z niego! Patrz na brud z niej! Cała czarna woda z niej na mnie. A przecież cały zeszły tydzień odmakała i parzyła się. Ileż to razy, myślę, ja ją prałam?! Pamiętam dobrze kąty, gdzie on zawsze plami, brudny diabeł! Zdziera moje ręce i głodzi mnie nędzą, żeby jego brudy prać publicznie. Tłucz ją dobrze kijanką i czyść. Moje garście są grdzawe od tarcia pleśnich plam, i wżercia wilgoci i gangry grzechu w niej! Co on uczynił u samego schyłku Galowej Niedzieli? A jak długo był pod kluczem? Podali do gazet, że zrobił różności, ładności. Król morzem i ogniem widzi Humpreya z iluzjissesem w oparach, wyczynami i wszystkim. Kury będą na grzędzie. Znam go dobrze. Stwór nieoswojony nie będzie przysyczał na żadnego człeka. Jak sobie skoczysz, tak się zwrócisz. O stare, gburowate płazisko. Niweczące małżeństwa i uciekające. Wielebny Gucz miał rację, wielebny Draghad był upiorzasty! A jego styl! A jego chód! Jak to on nosił głowę zadartą, stary, obcy, sławny książę dostojny garbnym grzbietem, jak spacerujący łasicowaty szczur... Ona? ona jest prawie tako zła, jako i on jej. Kto? Anna Livia? A jakże, Anna Livia. Wiesz, ześpiewywała na powrót łosole ze wszech stron, niamba nu i czamba czu, i one szły do niego, do jej błędnego pana, i łechtały jego magnificencję ajaj ojoj! Ona? Wielkie nieba! Tojuszzawiele! Jak El Negro wzdrygała się, kiedy wnurzała do La Plata...

Naprzód rozplusła włosy i w dół spłynęły one do jej stóp w jedwabich zwijających zwojach. Potem Ewionaga szampała się gładką wodą i pachnącą pistacjową mułą, górą i dołem, od stóp do głów... i ruszyła dokoła śliwych wysepek i wyniosłych wzgórków, pięciomienna, zwoląc sobie na małą radość. Obrane złoto z wosków jej meduziego brzuszka i swe ziarna kadzidła wiązanego brązu. Potem uplotła girlandę na swe włosy. Wiła ją i wiola ją. Z łąkich traw i rzecznych rostów, z rokiciny i wodnozielsk, z opadłych żalów płacznej wierzby. Potem zrobiła bransoletki i naramienniki, i napęcinniki, i agatowy amulet naszyjnik z klekoczących klamyczyków, i grzechoczących gżwirków, i irlandzkich por-

firów, i marmuszli, i złupanych złupków. To uczyniwszy, kroplę sadzy do swych wietrznych ócz, Annuszka Livianowicz Puchowa i liliany krem do swych wargusiek, i wybór z palety dla swych jabłoczków od czerwieni poziomek do ultra fioletów...

Nie mogę słyszeć przez te wody jej. Chichoczące wody jej. Nietoperze migotają trzepoczące, myszy polne skwirzą. Ho! Ho! Nie poszłaś jeszcze w dom? Świerszcz czy dzwon? Nie mogę słyszeć przez skwir nietoperzy i wszystkie te liviące wody jej. Ho! Ho! Mów, ocal nas. Moje stopy nie ruszą na krok. Lat we mnie tyle, co w onym wiązie. Opowieść wili o Szazie lub Szązie? Wszyscy Livii syny-córki. Ciemne sokoły słyszą nas. Noc! Noc! Moja — o — głowa huczy. Tyle we mnie ciężaru, co w owym głazie. Mów mi o Szanie i Szazie? O jakim Szązie czy Szazie, czy to żywi synowie czy córki jej? Noc teraz! Mów mi, mów mi, mów mi, wiązie! Noc, noc! Opowieśćmipowiedz o pniu lub głazie. Nad wstęgującymi wodami jej, tędyiowędującymi wodami jej! Noc!

CHYTRIS I WINEGRON

Ponieważ moje wyjaśnienia tutaj przekraczają zapewne wasze zrozumienie, małemóżdżki, chociaż są tak wzrastająco nieporównane jak skałka, skała i skalisko, użyję bardziej wyjaśniającej metody, której często używam, gdy mam kazać do mułowatych durnych uczniaków. Wyobraźcie sobie dla mnie, że jesteście bandą łobuzów pociągających nosami, gęsioszyich, zatumanionogłowych, dyndających w waszych sznurowadłach i piekących w waszych spodenkach, itede itepe. A ty, Bruno, wyjmij język z kałamarza. Skoro żaden z was nie zna jawajskiego, więc przyjmijcie moje łatwowolne tłumaczenie przypowieści starego bajarza. Allaboy młodszy, wyjmij głowę z tornistra! *Audi*, Peter! *Exaudi* faktów!

Chytris i Winegron.

Pany i panie, kropki i średiki, intelekty i motlochy!

Razu pewnego w przestrzeni, a była to wielcemęcząca przestrzeń, oto gdzie mieszkał niejaki Chytris. Jednosamotność była nazbytsmutnym podłużnobiegłym zwisającym szerokim owalem i tam Chytris zwykł był przechadzać się (O mój kaptur! — krzyczy Antoni Romeo), więc pewnego wspaniałego wieczoru, po znakomitym poranku i dobrej kolacji z szynki i ryby, rozpostarłszy swe oczy, naoleiwszy swe nozdrza, odświeżywszy swe uszy i załagodziwszy swe gardła, nałożył swój nieprzeniknik, porwał swój niezwalczenik, nacisnął na ciemię i wyszedł ze swego nieruchomego *De Rure Albo* (takzwanego, ponieważ był pełnokredy z maestrotynków i miał spaniole wypuszczone ogrody, usłane kaskadami, zieloświętami, hortoduktami i zgebłami) i wyruszył z Ludostaunu *a spasso*, by zobaczyć, jak zło było złem w najfatalniejszym ze wszystkich dopomyślenia możebnych sposobów... I oświadczam, co znajdowało się na onym brzegu strumienia, co byłby rzeką, wyschnięte na odłamku kolumny bolcem na dół, jeżeli nie Winegron? I niewątpliwie nadawał się on do suszenia, bo czyż nie było w nim soczystości jego czasów? Jego pestki były wszystkie zgrabnie utopione w nim, jego skórestki wydzielały zapachy, co każdą starszą minutę; zmierzał on szybko do tego, żeby stać się pośmiewiskiem fryzjerów na swym frontowym czole.

— Dobrego apetytu, jaśnie panie Chytrisie! Jak się pan miewa? — skomlił Winegron bardzo biegłym magdalenkowym głosem, a wszystkie ośliska w nim śmiały się i ryczały na jego intencję, ponieważ widziały, że ich stara chytra ropucha uniża się. — Jestem nadzwywyczajnie błogosławiony, że pana mogę widzieć, mój monstruniu. Czy nie zechce mi pan opowiedzieć wszego, świątobliwcze? Wszystkiego o annym i liviowym i wszego co wsze, co we wszystkim, wszem własnym i cudzym? Nie?

Pomyśl o tym! O najmiłosierniej odpuszczony nadkusicielnik! Taki Winegron!

— Bzdury! — zabyczał Chytris najbardziej telesforycznie, sumiennik, a sossymusy i zozzymusy w ich robenhausach kurczyły się, gdy wokoło słyszały okropniasty hałas, bo nie da się obudzić jedwabiego hałasu w zachrypniętym uchu. — Niech cię licho, ciebie i twoje anatomiczne nieprawidłości! Nie, pal cię sześć za twoje wiejskie zwierzności! Ja jestem nadzwyczajny w swym arcykapłaństwie. Do mnie, dzielne królowe! Zbierzcie się za mną, satrapy! Bzdury!

— Jestem panu nieskończenie sopofiąsany — skłonił się Winegron i jego skomliwino uderzyło mu do głowy. — Wciąż mam jeszcze życzenie na swych zewnętrznościach. Któratogodzina na zegarku u pana, pszę?

Wyobraźto! Skomlący irytator! Do Chytrisa!...

I oni okrzykiwali się wzajemnie *canis et coluber* najdzikszymi krzykami kiedykolwiek słyszanymi od dnia, kiedy Smolissimus smagał Cyzalfaltinusa.

Jednorżec
Jędzodur
Jarodziób
Jamorder

I wyryczenia odpowiadały warczykrzykom.

Nuwoletta w swej świetlnej sukni, utkanej z szesnastu migotań, spoglądała na nich w dół, wychylając się przez balustradę i przysłuchując się czemu tylko dziecinnie mogła... Była sama! Wszyscy jej ślubni towarzysze spali z wiewiórkami. Ich matka, Pani Księżyczka, wyszła do najnaczelniejszej dzielnicy myć kuchenne schody numeru 28. Ojciec, tamten Słońcarz, był w Lesie Północnym w przedsalonie i wypijał oceany zbudzonego Niedosytu... Nawet i w najmglistszych refleksjach Nuwoluccia nie mogła zdjąć im szkieł, bo ich umysły z nieprzeniknionym losem i bezgraniczną ciekawością były w konklawe z Helioglobalem i Kommodusem, i Enobarbem i posprzęgane diabełki robiły, cokolwiek im opary ich papirusów i liter mówiły. Jak gdyby ona była trzecią osobą do szukania w czasie szukiwań! Jak gdyby oni mogli obrazić jej królestwo! Próbowała wszystkich swych zwycięskich sposobów, jakich ją cztery strony świata nauczyły. Rozpuszczała swe uciszone gwiezdnie włosy jak *la Princessa de la Petite Bretagne* i zaokrąglała swoje wielbione ramiona jak pani Kornwalia Zachodnia, i uśmiechała się nad samą sobą, jak gdyby narodziła się, żeby być narzeczoną Tristisa, Tristiora, Tristissimusa. Lecz, słodka madonietta, mogła równie dobrze przenieść swe najrozkoszności na Florydę!

Przełożył
Jerzy Strzetelski

Paweł Beylin

KRYTYKA I METODA

To nie będzie krytyka krytyki. Co najwyżej omówienie pewnych określonych trudności, jakie występują w krytyce literackiej wtedy, gdy usiłuje zdobyć metodę. Pytanie, jakie stawiamy, brzmi następująco: czy i w jakiej mierze krytyka literacka może się oprzeć na określonej metodzie naukowej analizy? Mówiąc innymi słowy: czy i w jakiej mierze krytyka może być wiedzą?

Problem ten poruszany był u nas raczej w formie postulatywnej: „krytyka powinna...", „krytyka musi...", „zadanie krytyki polega...", ale nie zapytywano „czy może?". Czy może stać się dyscypliną stosującą rygory naukowego myślenia, nie przestając być krytyką? Czy wprowadzenie metod naukowych do krytyki literackiej oznacza jej koniec, czy też zaledwie początek?

Co ciekawsze, krytycy sami rzadko stawiali tego rodzaju pytania. Krytycy zajmują się literaturą, a nie krytyką. Wolą raczej zgłębiać warsztat pisarski niż własny. Postulaty wysuwane pod ich adresem niczym piłkę przerzucają pisarzom. Uznając się za część literatury, chcieliby w niej odnaleźć swe własne problemy, funkcje i zadania.

Miarą osiąganego tu nieporozumienia jest żądanie wysuwane pod adresem pisarzy, by byli swymi własnymi krytykami, jeśli nie teoretykami. Czy nie do tego bowiem sprowadzają się postulaty sugerujące pisarzom pełną świadomość ich własnej sytuacji społecznie zobiektywizowanej? Żąda się od pisarzy, by w trakcie tworzenia mieli na uwadze rolę, jaką pełni literatura, gdy raz wkroczy na teren owej wielkiej gry społecznego oddziaływania; aby przyswoili sobie mechanizm tej gry. W istocie są to problemy i zadania *par excellence* krytyczne bądź teoretyczne. Przerzucenie ich do literatury oznaczałoby śmierć krytyki. Lecz i śmierć samej literatury. Pisarze zdają sobie zazwyczaj sprawę z roli, jaką pełnią ich dzieła, ale interesują się tym o tyle, o ile jest to niezbędne dla ich własnej twórczości. Nie należy też żądać od nich więcej. Pisarz musi pozostać pisarzem, to znaczy samym sobą. Gdy świadomość teoretyczna znajduje naturalny, spontaniczny wyraz w jego twórczości, to tym lepiej, lecz gdy go nie znajduje, nie trzeba mu z tego powodu czynić wyrzutów, domagać się, by zmienił charakter swej twórczości, bądź doszukiwać się w niej tego, czego w niej nie ma. Anatol France był pisarzem intelektualnym, Maupassant — żywiołowym. Gdyby od pierwszego zażądać żywiołowości, a od drugiego intelektualizmu, nie byłoby ani France'a, ani Maupassanta. Od pisarzy

w ogóle nie wolno żądać niczego, co nie sprzyja ich twórczości, zakładając, że żądający powoduje się interesem literatury. Utwór literacki, do którego problemy intelektualne zostały wprowadzone w sposób sztuczny, po to tylko, aby w nim były, staje się podręcznikiem rozpisanym na głosy, upiorem nękającym literaturę. Konkludując: pisarz może być zarazem i filozofem. Ale nim być nie musi.

Problem ten, jak widać, nie przedstawia żadnych trudności. Nie wystąpią też one w wypadku samej teorii bądź historii literatury. Dziedziny te, wbrew pozorom, są bardzo dalekie od samej literatury. Są dyscyplinami ścisłymi, przynajmniej w założeniu. Ich wpływ na literaturę był paradoksalnie mniejszy od wpływu innych dziedzin wiedzy. Można bez obawy stwierdzić, że im dana dziedzina wiedzy była bliższa literaturze, tym mniej wpływu na nią wywierała. Jest to prawdziwe zarówno dla historii literatury, jak i tzw. wiedzy o literaturze, dla literaturoznawstwa. Z wszystkich dyscyplin, składających się na polonistykę, może najbardziej istotna dla rozwoju samej literatury okazała się lingwistyka. Pisarz chętnie korzysta z dobrego słownika, ale unika jak może skodyfikowanej wiedzy o sobie samym. Z historii ogólnej czerpie więcej niż z historii literatury. Filozofia ścisła jest mu w pracy bardziej przydatna niż filozofia literatury. Historia i teoria literatury działają na własnej, niezależnej zasadzie. Są częścią nauki i w tym też charakterze występują. Nie ma tu żadnych nieporozumień. Ale w jakim charakterze występuje krytyka?

Pisarz i teoretyk reprezentują po prostu dwie całkiem odmienne dziedziny działalności. Wszelkie pomieszanie ich funkcji jest zbędne i niemożliwe. Nie ma żadnego powodu, by pisarz skupiał w sobie funkcje teoretyka i na odwrót, skoro obaj egzystują na zasadzie rozdzielności tych funkcji. Nie ma żadnego powodu, by Stefan Żółkiewski był Wilhelmem Machem, a Wilhelm Mach Stefanem Żółkiewskim, i w ogóle, podejmując porównanie Tuwima, nie wymagamy od ptaków, aby się znały na ornitologii; wymagamy tego od ornitologów. Od tych ostatnich nie żądamy natomiast, by fruwali. Ale sytuacja krytyka jest sytuacją kogoś, kto ma być zarazem ptakiem i ornitologiem. Krytyk działa bowiem na podwójnej zasadzie: jest częścią literatury i zarazem jej świadomością.

Krytycy na ogół zdają sobie sprawę z tego stanu rzeczy. Wiedzą, że w im większym stopniu będą usiłowali uczynić ze swojej dziedziny dyscyplinę ścisłą, tym bardziej będą się oddalali od literatury. Stają się więc literatami. Pisząc o literaturze, piszą niejako o sobie samych. Uważają się za pierwszych czytelników, a jednocześnie za pierwszych wśród pisarzy, bo nadających ton literaturze. W tej sytuacji kryje się przecież sprzeczność nie tylko intelektualna, lecz i psychologiczna. Gdy bowiem krytycy przyjmują postawę rygorystyczną, to przestają dostosowywać swój krok do marszu literatury, zaś w charakterze pisarza egzystują na zasadzie ubogich krewnych. Gdyby sami mogli być pisarzami, nie byliby krytykami — mówi się nie bez racji o krytykach literackich. Krytyka w takim ujęciu staje się rekompensatą psychiczną działalności, która stanowiła przedmiot ambicji, lecz nie została zrealizowana. Jej rola sprowadza się tedy do odczytywania własnym głosem dzieł literackich. Przypomina rolę aktora, ale wszelka analogia z aktorstwem okazuje się tu złudna. Gdyż sens pracy aktora polega na obiektywizacji postaci, którą odtwarza poprzez jej krań-

cową subiektywizację. Krytyk zaś subiektywizuje dzieło, które omawia, poprzez jego krańcową obiektywizację. Ten sam fakt budzi sprzeciw pisarzy. Jeśli bowiem utwory dramatyczne nie mogą istnieć bez aktorów, to dzieła literackie mogą świetnie istnieć bez interpretacji innej od tej, jaką nadali jej sami pisarze. Pisarze o to właśnie mają do krytyków zasadniczą pretensję. Lecz krytyk, tak pojmujący swą rolę, nic innego czynić nie może.

Sytuacja ubogiego krewnego nie należy do przyjemności. Chcąc jej uniknąć krytycy zwracają się do nauki. Lecz strach przed ścisłymi rygorami naukowego myślenia uniemożliwia im stanowisko konsekwentne. Z nauki czerpią tyle tylko, ile jest im potrzebne do przybrania się w szaty intelektualizmu. To z miejsca zmienia ich pozycję wobec pisarzy. Przypominam tu, iż wciąż mówimy o krytyce, która uważa się za część literatury. O krytyce naukowej mowa będzie później. Krytyk-literat, zawieszony między literaturą a wiedzą, podlega podwójnej presji: ducha wiedzy i ducha literatury. Spotanicznego odczuwania spraw i rygoryzmu metody. Wyjście, jakie znajduje, to stapianie obu tendencji w jednej całości, będącej szczególnym pomieszaniem postawy obiektywnej i subiektywnej. Przemawiając zarazem od siebie i w imieniu wartości obiektywnych, popada się w pięknoduchostwo bądź w moralizatorstwo.

Pięknoduchostwo niemal w sposób naturalny, a w każdym razie narzucający się, wypływa z ambiwalentnej sytuacji krytyki. Nie jest żadnym kierunkiem, a tylko manierą, którą można stosować do wszystkich zjawisk literackich i nieliterackich. Nie jest niczym określonym, przeciwnie, działa na zasadzie własnej nieokreśloności. Towarzyszy wszelkiej sztuce i wszelkiej myśli o sztuce.

Pięknoduchostwo zdaje się być estetyczną wizją świata. W rzeczywistości jest tylko światową wizją estetyki, światową w sensie *„mondain"*. Świat tak pojęty przypomina monstrualny salon, w którym w „pięknym" *decorum* pięknoduchy prawią o „pięknie". Jest to myślenie poetyckie, lecz bez poezji, widzenie malarskie, lecz bez malarstwa, słyszenie muzyczne, lecz bez muzyki, albowiem wszelka sztuka jest czymś konkretnym, wymaga warsztatu i materiału. Po to, by buty były piękne, muszą być wpierw butami. To samo można powiedzieć o wszelkim dziele artystycznym. Jeśli tajemnica piękna do dziś nie została wyjaśniona i jeśli coraz bardziej wydaje się, iż problem estetyki tradycyjnej został fałszywie postawiony, pięknoduchostwo jest produktem owej niewiedzy, inkarnacją tajemniczości. Dlatego też tak lubuje się w podkreślaniu nieuchwytności, przelotności, migotliwości sztuki; przypisuje jej swe własne cechy. Dlatego też odrywa sztukę od warsztatu. Samo nie posiada przecież żadnego. Jest fajerwerkiem mającym oświetlić sztuce drogę. Lecz przede wszystkim oślepia. Jeśli przejawia się w samym dziele artystycznym, wpływ jego mierzy się wartością artystyczną dzieła. W krytyce natomiast funkcje pięknoduchostwa są o wiele bardziej złożone. Jest ono bowiem postawą pozornie sugerującą wyjście z zasadniczej trudności, przed jaką staje krytyka, wyjście z owego zawieszenia. Lecz w istocie jest dla krytyki groźne. Uniemożliwia stosowanie jakichkolwiek konkretnych kryteriów analizy dzieła artystycznego, gubiąc je w potoku frazesów. Pięknoduchostwo krytyczne bazuje na intuicji. Ale intuicja odgrywa w krytyce tę samą rolę, co talent w sztuce. Stanowi więc niezbędne i doskonałe uzupełnienie metody, ale nie jej namiastkę. W krytyce intuicja bez metody jest tym, czym w dziele literackim talent bez warsztatu. To prawda, że talent sprzyja tworzeniu warsztatu, a intuicja tworzeniu metody,

ale wszelka krytyka bez określonej metody i kryteriów analizy zwraca się przeciw własnemu celowi. Towarzyszy literaturze, lecz jej nie wyjaśnia. Staje się jej tłem, lecz nie perspektywą.

Pięknoduchostwo, będące zaprzeczeniem metody, wnosi do literatury klimat pseudointelektualny. Pokrywa frazesem istotne problemy literatury i co gorsza, jej ten frazes narzuca. Ale odrzucenie go nie jest bynajmniej rzeczą łatwą. Pasuje tak dobrze do dzisiejszej koncepcji krytyki, która we własnej świadomości dwuznaczność swej sytuacji tłumaczy na język nieokreśloności.

Nie mniej uporczywą postawą krytyczną jest moralizatorstwo, druga tendencja w krytyce, powstała z chęci przezwyciężenia owej dwuznaczności. Jeśli pięknoduch utrzymuje łączność z literaturą poprzez mówienie o niej, moralizator osiąga ten cel poprzez mówienie do niej. Nie jest to jednak dyskusja, co najwyżej monolog. Krytyka tak pojęta okazuje się zbiorem przepisów, norm i postulatów. Lubuje się w słowie „winna", tak jak pięknoduchostwo lubuje się w słowie „jest". Krytyka tak realizowana zamienia się w szkołę dla pisarzy. Ale w rezultacie gorliwość i pilność w przyswajaniu sobie lekcji okazuje się odwrotnie proporcjonalna do wartości artystycznej dzieł spłodzonych przez pojętnych uczniów. Jest to przecież jedna tylko z przyczyn licznych klęsk, jakie spadają na krytykę moralizatorską. U podstaw bowiem samego jej istnienia tkwi założenie aprioryczności norm i kryteriów literackich. Normy literackie dane są niejako z góry, należy tylko uświadomić to sobie, zgłębić odwieczną i trwałą tajemnicę literatury, a następnie przekazać ją pisarzom. W tym punkcie też moralizatorstwo zgadza się z pięknoduchostwem, z tą tylko różnicą, że zwraca uwagę na inne funkcje dzieła literackiego. Jest też równie ahistoryczne, nawet wtedy, gdy drapuje się w szaty historycyzmu i przemawia w imieniu historii. Bowiem historyczność literatury daje się odkryć tylko w samej literaturze. Literatura jako produkt historii jest tym, czym jest, niczym więcej. Wszelkie zwracanie się w imię historii do literatury i żądanie od niej, by była czymś innym niż jest, zakrawa na mistyfikację. Moralizatorzy są też wielkimi mistyfikatorami literatury.

Krytyka moralizatorska podkreśla wychowawczą rolę literatury, a samą siebie uważa za wychowawcę wychowawcy. Krytyk moralizator przemawia głosem nauczyciela, mentora bądź policjanta. Poucza, nawołuje, gromi. Po czym, ku własnej zgrozie, odkrywa, iż głos jego jest głosem wołającego na puszczy. Rozwój literatury przeczy jego wszelkim przewidywaniom, odrzuca normy i postulaty, jakie jej usiłował narzucić. Pisarze bronią się wszelkimi siłami przed taką formą krytyki, która z twórców zamienia ich w realizatorów. Krytyka moralizatorska zapomina, że jeśli literatura jest krzykiem, to z krzyku nie powstaje. A w każdym razie nie powstaje z krzyku krytyków.

Łączenie w jednej postawie funkcji literackich i intelektualnych krytyki w praktyce okazuje się pozornym tylko wyjściem z sytuacji. Krytykom pozostaje więc stanowisko konsekwentne i skrajne. Bądź pełnego włączenia się do literatury, bądź zdecydowanego wykroczenia poza jej ramy. W pierwszym wypadku krytyk staje się pisarzem, piszącym utwory literackie, których bohaterami są inne utwory literackie. W drugim przyjmuje wobec literatury postawę teoretyczną. Tą drugą zajmiemy się też z kolei.

Na pierwszy rzut oka mogłoby się zdawać, że przyjęcie postawy naukowej likwiduje trudności i pułapki czyhające na krytykę literacką. Trudności tej kry-

tyki okażą się po prostu trudnościami nauki. Tak się wydaje, lecz są to tylko pozory. Przyjęcie postawy naukowej stawia dopiero krytykę wobec nowych i to znacznie istotniejszych trudności od tych, które omawialiśmy uprzednio.

Krytyka naukowa musi bowiem pozostać krytyką. Nauka na wszelkie zjawiska z dziełami literackimi włącznie patrzy z określonego punktu widzenia. Traci z oczu całość na rzecz wyróżnionej części. Analiza dzieła literackiego dokonana przez psychologa będzie siłą rzeczy dotyczyła psychologicznej strony tego dzieła. Analiza socjologa — socjologicznej. Dzieło literackie rozpatrywane w sposób naukowy podlega wiwisekcji. Przestaje być żywym organizmem czy jednością dialektyczną wielu funkcji. Potraktowane od jednej tylko strony, zmienia jakość, przestaje być sobą, gdyż w rzeczywistości dzieło literackie oddziaływuje wszystkimi swoimi funkcjami jednocześnie. Żadna z nich nie jest też możliwa bez drugiej. W konkretnym dziele literackim nie ma oddzielnie funkcji poznawczej, funkcji estetycznej i funkcji dydaktycznej, podobnie jak nie ma oddzielnie treści i formy. Wszystko jest jedną i nierozdzielną całością, a wyjęcie jednej cegiełki z tej całości oznacza zawalenie się konstrukcji. Ale nauka musi dzielić. Sens nauki polega na wyróżnieniu poszczególnych funkcji po to, by je zgłębić. Nauka *a priori* zakłada podzielność funkcji, warunek wszelkiej analizy. Nikt też nie żąda od lingwisty, aby interesował się psychologiczną stroną dzieła, a sam lingwista, jak długo pozostaje lingwistą, nie zdradza żadnej ambicji wyjaśnienia motywów działania bohaterów powieści, którą się zajmuje.

Stosowanie określonych punktów widzenia do dzieła literackiego i, co za tym idzie, określonych metod badawczych oznacza z pewnością jednostronność. Dzieło literackie jako całość niknie, lecz mimo to konsekwetne stosowanie metod naukowych do badania dzieł literackich przyniosło nam więcej wiedzy o literaturze niż rozważania typu ogólnego. Zajmując się bowiem jedną, określoną stroną literatury, rzucało ją na tło szersze. Dzieło literackie badane metodami socjologicznymi stawało się wyrazem i częścią składową problemów ogólnospołecznych, a psychologicznymi — procesów ogólnopsychologicznych. Nabierało głębi problemowej, jakiej daremnie doszukiwać by się można pozostając na gruncie samej literatury. Zastosowanie psychoanalizy do tragedii greckiej odkryło istnienie w literaturze problemów przedtem nie podejrzewanych. Jest to fakt niezależny od tego, kto jakim zaufaniem darzy samą metodę psychoanalizy. Problemy psychoanalityczne ogólno-psychologiczne raz zastosowane do dzieła literackiego nabrały literackiego charakteru, literackiej specyfiki. Istnieje bowiem psychoanaliza dzieła literackiego, będąca czymś innym, niż psychoanaliza jego autora wtedy, gdy występuje on w charakterze pacjenta. Psychoanaliza literatury to już przedmiot zainteresowań samego krytyka, jeśli tę właśnie metodę uzna za wartościową bądź skuteczną.

Dlatego też Marks czy w innym sensie Freud (jakkolwiek trudno ich zestawiać) więcej uczynili dla zrozumienia literatury niż wszyscy krytycy razem wzięci. A uczynili to między innymi dlatego, iż byli twórcami metod ogólnych interpretacji zjawisk dających się także zastosować do literatury. Od krytyków trudno byłoby żądać, aby byli Marksami bądź Freudami. Trudno byłoby też od nich żądać, aby byli po prostu przedstawicielami którejś z dyscyplin ścisłych czy społecznych i z punktu widzenia tej właśnie dyscy-

pliny analizowali dzieło literackie. Nie tylko bowiem za cenę ostrzejszego spojrzenia na jedną stronę dzieła straciliby z pola widzenia inne, lecz przestaliby być krytykami literackimi. Staliby się naukowcami *tout court* albo popularyzatorami określonych metod naukowych, których działanie ilustrowaliby na przykładzie dzieła literackiego.

Przedmiotem krytyki nie są przecież poszczególne aspekty czy wyodrębnione funkcje utworu literackiego, lecz sam utwór literacki pojęty jako całość, w swych wszystkich aspektach, ze swymi wszystkimi funkcjami. Stając na gruncie nauk szczegółowych krytyk nigdy nie zdołałby zrealizować zadań, jakie przed nim stają. Musiałby bowiem posiąść wiedzę tych wszystkich dyscyplin ścisłych i społecznych, które mają coś do powiedzenia o dziele literackim. Musiałby następnie dokonać syntezy tych wszystkich dyscyplin, zrealizować coś w rodzaju syntezy wszechnauk, co dla samej nauki stanowi nieosiągalny ideał i źródło odwiecznych tęsknot, a w praktyce realizowane jest tylko przez szarlatanów. Znalazłby się tedy w sytuacji filozofa uogólniacza wszechnauk, postaci raczej humorystycznej. Stałby się symbolem dyletanctwa. Chcąc zgłębić wiele dziedzin nauki nie zgłębiłby żadnej. W tej sytuacji zapewne lepsza jest jednostroność nauki, która przynajmniej w jednej dziedzinie przynosi konkretne rezultaty poznawcze.

Całościowe traktowanie dzieła nie w sposób intuicyjny i nie w sposób szarlatański mógłby krytyk osiągnąć wtedy tylko, gdyby istniała jakaś sfera zagadnień czysto literackich, płynących z całości dzieła literackiego i wymagających odrębnej metody analizy, nie pokrywającej się z metodami nauk szczegółowych. Pytanie, czy istnieją problemy specyficzne dzieła literackiego, jest zarazem pytaniem, czy istnieje odrębna od innych metoda analizy krytycznej.

Otóż istnieje formalna strona dzieła. Istnieje konstrukcja dzieła literackiego i ona też stanowiła i stanowi przedmiot zainteresowań i badań krytyki formalnej. Krytyka ta być może najbliższa jest ideałowi krytycznemu w tym sensie, że abstrahując od problemów zewnętrznych skupia się w całości na problemie formy, którą utożsamia z samym dziełem. Wyodrębniając formalną stronę dzieła krytyka ta operuje grupą problemów autonomicznych w stosunku do innych dziedzin wiedzy, które też nie znajdują tu żadnych bezpośrednich możliwości interpretacji. Ani bowiem psychologia, ani socjologia, trzymając się tych przykładów, nie będą w stanie wyjaśnić konstrukcji dzieła. Posiada własną dziedzinę działalności, własne metody i nie musi się uciekać do pomocy z zewnątrz, a w każdym razie w tym stopniu, w jakim jest na to skazany krytyk psycholog. A przy tym posługuje się ścisłymi i rygorystycznymi metodami analizy. W analizie formalnej ścisłość jest warunkiem *sine qua non* skuteczności samej metody. Metoda analizy formalnej być może najbardziej zbliża się do ideału krytyki naukowej, która nie wykracza poza problemy literackie.

Ale rezultaty tej metody okazują się bardziej jednostronne od tych, jakie przynoszą inne, z zewnątrz wniesione metody do dzieła literackiego. Mimo że traktuje ona dzieło literackie w całości, całością tą okazuje się tylko formalna strona dzieła. Metoda formalna bowiem musi abstrahować nie tylko od pozaformalnych aspektów dzieła literackiego, lecz i od samego konkretnego dzieła. Rozważa je bowiem w postaci abstrakcyjnej i typowej. Jest w większym stopniu analizą gatunku niż samych dzieł. Kryteria analizy, jakie stosuje, polegają na konfrontacji dzieła abstrakcyjnego, idealnego z rzeczywistym. Punkt

wyjścia jest abstrakcyjny i w tym sensie w stosunku do konkretnego dzieła zewnętrzny. Krytyka formalna w większym stopniu być może od innych udowadnia niemożliwość ujęcia jedną metodą całości dzieła. Ujęte od strony konstrukcyjnej, dzieło wyjaśnione być może w tym stopniu tylko, co życie mieszkańców domu — architekturą samego budynku.

Poważnym krokiem naprzód w porównaniu z tradycyjną analizą formalną jest krytyka fenomenologiczna. Punkt wyjścia tej krytyki jest o tyle zbieżny z krytyką formalną, że abstrahuje od wszystkich poszczególnych elementów konstytuujących dzieło literackie w sensie genetycznym i zajmuje się nim już stworzonym, już istniejącym. Na miejsce pojęcia konstrukcji wnosi znacznie szersze i głębsze pojęcie struktury. Struktury, czyli dzieła literackiego jako całości. Stąd też krytyka fenomenologiczna patrzy na problemy krytyki literackiej inaczej niż inne metody krytyczne. Są one rozpatrywane z punktu widzenia miejsca, jakie zajmują w całości. A sama konstrukcja podporządkowana jest egzystencji dzieła i z niej wynika.

Zasługa fenomenologii leży nie tyle w jej konkretnych rozwiązaniach, co przede wszystkim w samym postawieniu sprawy. Sugeruje bowiem całościowy punkt widzenia, lecz znacznie szerszy od punktu widzenia analizy formalnej. Dlatego też zdobywa sobie rzesze wyznawców. Wyszła bowiem naprzeciw ideałom krytyka, zagubionego wśród rozlicznych funkcji dzieła literackiego i daremnie dążącego do syntezy. Proponuje mu punkt wyjścia całościowy, a nie zmuszający go, by stał się specjalistą od wszystkiego. Istnieje coś takiego, co jest dziełem literackim, i istnieje w sposób jemu tylko właściwy. Jak istnieje? Na jakiej zasadzie? I w jaki sposób istnienie to determinuje strukturę dzieła? W jaki sposób esencja dzieła określa jego egzystencję, dopowiadają egzystencjaliści.

Metoda fenomenologiczna odwraca w pewnym sensie dotychczasowy bieg myśli krytycznej. Proponuje bowiem ujęcie syntetyczne jako punkt wyjścia, a nie dojścia. Synteza dzieła dana jest apriorycznie w momencie rozpoczynania analizy. Ale tak czyniąc odwraca tylko trudności metodologiczne krytyki, lecz ich nie likwiduje. Unikając genetycznego punktu widzenia w momencie wyjściowym, osiąga go u kresu drogi. Zawieszając na początku problemy, w stosunku do dzieła literackiego zewnętrzne, odnajduje je w miarę posuwania się pracy badawczej. Bowiem poszczególne elementy struktury mogą być interpretowane w rozmaity sposób, można do nich stosować wszelkie założenia teoretyczne i metody pod warunkiem zachowania struktury. Na korzyść fenomenologii przemawia fakt, że metody ogólne wtedy, gdy się nimi obejmuje całe dzieło, stają się przy strukturalnym punkcie widzenia szczegółowe, bo zajmują się tylko poszczególnymi aspektami całości, a nie samą całością. Istnieje różnica między psychologiczną interpretacją dzieła artystycznego a psychologiczną analizą motywów postępowania jego bohatera. Fenomenologia występuje więc w charakterze metody metod. Po przyjęciu jej generalnych założeń można później stosować różne metody szczegółowe. Ale problem metod pozostaje. Nie tylko pozostaje. Komplikuje się coraz bardziej w miarę rozwoju wiedzy i w miarę rozwoju literatury. Im bardziej krytyka dąży do syntezy dzieła, tym bardziej synteza ta staje się nieosiągalna. Dla krytyka bowiem istnieją dziś nie tylko trudności związane z wyborem metody, lecz i poprzedzające je trudności wyboru problematyki. Jeśli krytyk nie może zgłębić wszystkich metod na raz, to tym bardziej

nie może zająć się wszystkimi problemami utworu, jaki omawia. Nie może w ogóle już operować pojęciem literatury. W istocie nie ma jednej literatury. Jest wiele literatur. Podział pracy, jaki się tu dokonał, sprawił, że zdania: „literatura jest" bądź „literatura być winna" — stały się pustymi frazesami, nawet jeśli dotyczą spraw konkretnych. Jeśli na rynku wydawniczym proponują nam wachlarz utworów zaczynający się od Tomasza Manna, a kończący na powieściach kryminalnych, trudno tu zaiste mówić o jednej literaturze, chyba że się przez to rozumie piśmiennictwo w ogóle, termin przydatny, lecz nie w konkretnej działalności krytyka literackiego. Każdy z owych coraz to liczniejszych typów literatury reprezentuje oddzielny świat, oddzielną logikę wewnętrzną, odrębne zadania i cele. Każdy z tych typów zawiera odmiennną problematykę.

Lecz krytyka literacka w swych tęsknotach uniwersalistycznych i syntetycznych stara się tego nie dostrzec. W dalszym ciągu żywi ideały jednej wielkiej literatury, a wszystko inne usuwa z pola własnego widzenia. Skoro literatura ma być jedna, ma być tym samym zarazem elitarna i masowa, piękna i kształcąca, mądra i bawiąca. Wszystko ta sama literatura, to znaczy te same kryteria przykładane do każdego utworu literackiego. Gdy ideał krytyków sięga konkretnych książek, staje się już tylko karykaturą ideału. Od literatury masowej żąda się, by była elitarna, a ów arystokratyzm ducha nagle przemienia się w demokratyzm wobec utworów awangardowych, trudnych, zmuszających do wysiłku intelektualnego. Problem niedostrzegania podziału pracy w literaturze jest może jeszcze wyraźniejszy w publicystyce. Publicystyka, która najszybciej i najbardziej bezpośrednio reaguje na postulaty krytyczne, stanowi typowy przykład pomieszania funkcji eseju z funkcją reportażu. Ufilozoficznia problemy proste i upraszcza filozoficzne. Jest wzniosła, gdy informuje, a informuje o wzruszeniach. Wciąż bowiem ma przed oczami wizję jednej idealnej publicystyki, na wzór idealnej literatury.

Krytyka stoi więc także przed swego rodzaju rewolucją techniczną, opartą o nowoczesny podział pracy. Jest to dla niej konieczność po to chociażby, by mogła nadążyć za przemianami i rozwojem samej literatury, w tym świetle problem metod nabiera pełnego blasku. Krytyk chcąc pozostać krytykiem i sprostać zadaniom krytycznym nie może się obejść bez konkretnych i możliwie ścisłych metod analizy. W innym wypadku nie tylko nie wyjaśni problematyki utworu, lecz jej w ogóle nie dostrzeże. Krytyk, który, zrażony doświadczeniami rygorystycznego traktowania literatury, popada w subiektywizm i intuicjonizm, dokonuje skoku w mrok. Chcąc uniknąć klap, wyłupuje sobie oczy.

Trwoga przed metodą, tak często występująca w krytyce, jest egzystencjalistyczną trwogą przed własnym istnieniem. Nowoczesna krytyka może bowiem istnieć tylko poprzez określone metody. Jest to dla niej jedyna możliwość rzeczywistego, a nie pozornego przeniknięcia do utworu literackiego.

Celem krytyki jest pojmowanie literatury. Lecz by go zrealizować, krytyka musi uprzednio pojąć samą siebie.

Paweł Beylin

MEHOFFER W PARYŻU

W zbiorach rękopisów Biblioteki Narodowej w Warszawie znajduje się dość spore archiwum Józefa Mehoffera (1869—1946), a w nim 128 jego listów do matki, pisanych w latach 1891—1899 z Paryża.

Paryż lat dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia przedstawia się w tych listach interesująco i żywo. Listy są rzeczowe, pełne bezpośredniości i świeżości wrażeń. Są przy tym zwykłymi listami syna do matki, obfitującymi w drobiazgi, sprawy codzienne — z tą oczywiście różnicą, że synem tym był malarz nieprzeciętnej klasy. I właśnie malarskość opisu Mehoffera zasługuje na wyróżnienie. Trudno mówić o talencie literackim, ale z pewnością niejeden literat chętnie by się podpisał pod niektórymi fragmentami listów nawet i dzisiaj.

Zebrane poniżej fragmenty są próbką wyjętą z kilku listów. Zostały dobrane w ten sposób, by dać wyobrażenie, jak Mehoffer przechodzi od opisu całego miasta, widzianego jakby z góry, poprzez opis ulicy i zbiorowości ludzkiej aż do opisu jednostkowego, odnoszącego się do stroju kobiecego. Mehoffer nie zdradza się nigdy, że go Paryż oszałamia; zawsze gra rolę zagranicznego bywalca i w owych opisach miasta widzianego z góry uwydatnia się chęć objęcia i zrozumienia ogromu, z jakim się zetknął. Trzeba przyznać, że mu się to udaje i że wchodzi w życie nowego miasta z talentem.

Część swego pobytu w Paryżu dzieli Mehoffer z Wyspiańskim. Mogą więc jego listy zapełnić w pewnej mierze dotkliwą lukę, jaką dla badaczy przedstawia paryski okres Wyspiańskiego (jak wiadomo, najciemniejszy w jego życiu m. in. z powodu przepadłych listów Wyspiańskiego do Karola Maszkowskiego). Najpierw bardzo zaprzyjaźnieni, razem mieszkają, razem entuzjazmują się teatrem i operą, razem malują — potem sympatie się zrywają, stosunki chłodną, aż wreszcie dochodzi do zatargów — ale to już w Krakowie.

Może wypada wspomnieć przy okazji, że w bieżącym roku minęła 90-ta rocznica urodzin obu twórców.

22.III.1891.

Paryż jest miastem pod każdym względem oryginalnym — a bulwary mają już choćby tę wyższość nad Ringstrasse np., że mają więcej kolorytu. Są wię-

cej pstre (podczas kiedy tamta np. na znacznej swej przestrzeni ma tylko gmachy — posiadając dla oka patrzącego wartość tylko rysunku) — a ruch, patrząc z daleka, z wyższego punktu, np. z mostu jakiego, na powozy na placu de la Concorde — zdaje się, że je ktoś na sznurek ponawlekał i w kilku na raz kierunkach posuwa...

Właściwe wielkie bulwary [są] koło Opery i przekonałem się, że to jest rzeczywiście warte widzenia. [...] Ruch olbrzymi [...] można sobie stanąć i patrzyć sobie spokojnie z godzinę, jak się to wszystko kręci — krzyczy — bo chodzą sprzedający gazety, z których każdy swój dziennik wywołuje — bo inaczej nikt by uwagi na niego nie zwrócił — tutaj bulwary są jeszcze bardziej kolorowe — przyczyniają się do tego towary — rozłożone wszędzie [...] bardzo eleganckie — złocone napisy — balkony długie przez całe kamienice, również złocone — a nadto na ulicy stoją drzewa wysokie, które — w lecie naturalnie zielone — teraz przezroczystą siatką gałązek zakrywają domy — i całość jeszcze przez to zyskuje.

Dzisiaj przeszedłem przez grands magasins du Louvre — to jest labirynt sal ogromnych, korytarzy — hal — zasypanych wszelkiego rodzaju towarami — i między tym wszystkim kręcą się setki ludzi (jeśli nie tysiące), tak tego jak mrowia. Jak się wejdzie na piętro i z góry z balkonów popatrzeć na ten tłum na dole kupujących i sprzedających, to się tylko czerni między kolorowymi stosami materii, dywanów — sukien — kapeluszy — płócien, muszlinów i jedwabiów. Do tego prowadzi kilkanaście wejść. Na górę można się dostać także kilkoma schodami, a wszędzie literalnie miejsca wolnego nie ma. Nawet na dole od zewnątrz — wokoło całego gmachu ogromnego, dłuższego może od Sukiennic, odbywa się sprzedaż pod szklanymi dachami.

Przechodziłem również koło printemps — tam może jeszcze większy ścisk i wrzask — z daleka wygląda, jakby się co stało i zbiegowisko powstało — tak się ludzie wszędzie cisną. Wieczór to wszystko oświetlone elektrycznie i gazem — od zewnątrz i wewnątrz — po prostu iluminacja.

18.V.1891. [Wycieczka do Wersalu.]

Zajeżdża się na place d'Armes przed zamkiem wersalskim, który jest olbrzymi — skrzydła jego obejmują ogromny plac przed sobą ozdobiony ogromnymi figurami z marmuru — w środku brązowy Ludwik XIV na koniu. W zamku dziś muzeum ogromne. [...] Ale całe to muzeum — choć wielkie, nie zajmowało mnie wiele, bo cały dzień poświęciłem na spacer i rozkoszowanie się ogrodem. Chodziłem nieprzerwanie z małymi pauzami od 10 rano do 5 po południu. Taka rozmaitość. Jest wszystko, co kto chce, począwszy od strzyżonych szpalerów i nadzwyczajnie rozległych perspektyw, urozmaiconych tylko fontannami — marmurowymi figurami — i ogromnymi stawami — aż do zupełnie naturalnych gąszczów leśnych — wszystko ogromne — bo przestrzeń zajęta pod te parki i ogrody tak wielka — że nie podobna poznać, gdzie się to właściwie kończy. [...] Taki zapach wszędzie — siano świeżo skoszone — ogromne gazony trawy, na których bawią się gromady dzieci — to wszystko jest b. piękne.

11.IX.1891. [Montmartre.]

Montmartre jest dzielnicą Paryża położoną na górze dominującej nad resztą miasta — tak że patrząc z daleka na nią wierzyć się nie chce, że to miasto ciągnie się swymi ulicami aż tak wysoko. Otóż jezuici — którzy zawsze chcą być najbliżej Pana Boga — postanowili tam wybudować kościół, na który zbierano składki z całej Francji. Rzeczywiście kościół wspaniały, w stylu bizantyjskim — cały z ciosowego kamienia, [...] ale widok, który się ma sprzed fasady, jest jeszcze więcej wart od kościoła [...] i tu widzi się dopiero to prawdziwe morze dachów — [...] z początku duże domy — widać ich stronę zewnętrzną — widać, czy ładne, czy brzydkie, rozróżnia się kopułki — frontony — okna — potem to maleje coraz więcej — szarzeje — domy zamieniają się w pudełka — dachy w popielate płatki — wreszcie dalej widać już tylko jedną płaszczyznę — podobną do papieru obsypanego okruchami korka [...]. Tak ogromna powierzchnia podnosi się w kilku jeszcze punktach — widać placki zieloności — cmentarz Père la Chaise i park Buttes Chaumont. Dnie teraz śliczne tutaj, więc oświetlenie tego ciekawe — chmury przeciągające po niebie rzucają plamy cienia na miasto oświecone w innych częściach silnie słońcem — a w kilku miejscach blask rażący przenosi się na naszą ziemię — bo Sekwana wije się środkiem miasta i tam, gdzie ją widać — świeci jak samo słońce, bo je odbija w sobie. — W takich warunkach i wieża Eiffel kokietuje pomalowana na czerwono — i żółto — staje się błyszcząca złotawo i jest bardzo ładna na przekór wszystkim nudziarzom — którzy gwałtem dowodzić chcieli, że to nie może być nic pięknego.

2.VI.1891. [Foyer Comédie Française.]

Cały ten świat romansów, których akcja toczy się w Paryżu, można tu widzieć i bawić się zgadywaniem, co za licho może siedzieć w tym lub owym. Są tu tacy, którzy widocznie prędzej po wszystko inne przyszli, aniżeli słuchać muzyki i patrzeć na scenę — małe, chude staruszki pogolone starannie — z wstążeczkami na frakach towarzyszą wielkim i okazałym paniom, postrojonym — panowie, o których założyć się można, że mają w kieszeniach fraka nanizane na sznurek serca niewieście — i nieraz będące jedyną kompensatą pustego pugilaresu. — Otóż wobec tego trudno jest podziwiać na sklepieniu sen św. Cecylii, której śpiewają aniołowie — lub sąd Parysa Baudry'ego.

13.VI.1891. [Pola Elizejskie.]

Tak więc dzielimy dzień sobie [z Wyspiańskim], że w dzień coś się robi — a wieczór idziemy trochę na spacer — najczęściej na Pola Elizejskie — bo tam świeże powietrze, i wieczór ślicznie się to wszystko przedstawia. Wśród drzew błyszczą tysiącem płomieni gazowych *cafés chantants* — masa ludzi stoi wokoło (ci, co nie płacą) i przysłuchuje się śpiewowi dolatującemu ze środka. — przy tym znowu kto chce samotności i marzenia, może nie iść aż tam, ale zatrzymać się nieco bliżej w ogrodzie tuillerskim i tam wśród

mnóstwa posągów — bardzo romantycznie wyglądających przy świetle księżyca — z widokiem na Łuk Triumfalny rysujący się w czarnej sylwecie na tle rzęściście oświetlonego białym światłem elektrycznym placu przed Louvrem — marzyć i obserwować błądzące pary.

22.VII.1891. [Fête nationale — 14 lipca.]

Leżymy i my pod samą wieżą — tak iż frontowy łuk unosi się nad naszymi głowami — a szczyt skraca się nadzwyczajnie — widać całe jej wnętrze — złożone z sieci żelaznych — poza nią bije *fontaine luminaise.* Efekt jej opowiedzieć się nie da — tak to jest prześliczne — a nic prostszego — rozkosz sprawiona oku przez pokazanie mu kilku czystych nadzwyczajnie barw. Wreszcie tzw. embrassement de la tour d' Eiffel — zapalają się czarwone ognie bengalskie na piętrach wieży aż pod szczyt. Robi się istne piekło — wieża jest wypełniona ogniem, a że my obserwujemy to od spodu — widzimy tę głębię ogromną — złożoną z sieci żelaznych, oświeconych teraz czerwono. Traci się poczucie, że to jest wieża, że to stoi na ziemi — i zbudowane jest rękami ludzkimi z żelaza — ale staje się to wszystko jakimś niezmierzonym obrazem, umykającym w głąb, wizją jednym słowem. Za parę minut znowu cicho, ciemno — wszystko na górze znikło — zostały tylko te łuki ogromne świateł.

15.IX.1891. [Miasto kontrastów.]

Ani by Mama nie uwierzyła, jakie my tutaj mamy rozgałęzione stosunki. Swoją drogą trzeba znać rue de l'Echaudé i rue Cardinale (na którą nasze okna wychodzą), aby mieć o tym pojęcie. Jak idziemy i z domu, to tylko na prawo i lewo oddajemy ukłony, a że tu jak w małym miasteczku wszyscy się znają i są pokumani ze sobą, więc można sobie wyobrazić, że taki wypadek, jak wlezienie dwóch intruzów między to towarzystwo — gadające do siebie z okien do okien, z drzwi do drzwi, musiał być sowicie obgadany. Sąsiadujemy z szewcem, który na dole ma dziurę malutką, w której siedzi i łata buty — ma dwie ładne córeczki — i dwóch chłopców. Całe to bractwo teraz na wsi, bo wakacje, ale jak są — to ponieważ pierwsze lody pękły — więc zaglądają do naszego pokoju — podziwiając porozstawiane tu cuda. — A bo pominąwszy naszą praczkę i piekarkę, z których każda wita nas b. uprzejmie, jedna z lewej, druga z prawej strony ulicy — i dalszych znajomości — z rozmaitych *épiceries, fruiteries i crémeries* (a wszystko niewiasty) mamy najserdeczniejsze stosunki z małym pokoleniem obu połączonych ulic. — Z początku obserwowano nas bacznie przez okna — potem najmłodsi byli najśmielsi i przyszli w odwiedziny, a za nimi starsi. — W pierwszy dzień były dwie dziewczynki, które wyprawiały u nas co im się żywnie podobało — na drugi dzień przyszło ich już sześcioro — tak że tylko część wpuściliśmy, a reszta odeszła z kwitkiem. Jakby ich wpuścić wszystkich, to rady by sobie dać nie można — kazaliśmy tym bębnom tańczyć kadryla — trzeba ich widzieć, co oni wyprawiają przy tym — wreszcie, jak już mamy zanadto, to

daje się hasło: „*no! à present il faut sortir*" — i wszystko się wynosi. — A trzeba widzieć uradowane miny poważniejszego sąsiedztwa słyszącego ten hałas i wrzask u nas. [...] Wobec tego wszystkiego — wobec gdakania kur chodzących po ulicy — pomyśleć, że dwie minuty drogi dzieli nas od Seiwany. Louvru — a kwadrans od wielkich bulwarów — całego ruchu tej obcopleminy z całego świata, która się tam rusza.

28.III.1892. [Awantury karnawałowe w Paryżu.]

Bulwary przykryte od góry niebem czyściutkim — niebieskim — świeżutkie całe słońcem — a na dole zapchane mrowiskiem ludzi — głowa przy głowie — tłoczącym się wzdłuż nich tak, że mogłoby się zdawać, iż kamienice muszą się rozstąpić wszerz, bo nie wytrzymają tego parcia.

A wszystko w maskach — z poprzyczepianymi nosami i wąsami — krzykliwie nie rozróżni wśród tego jednego huku niezmierzonego — biją się konfetami, ale tak, że spodem miękko i biało — jak śnieg, a z okien sypią je także — wiatr porywa te białe tumany — i potem długo bardzo bujają we chmury w powietrzu migocąc i błyszcząc od słońca. Z dachów sypią się afisze i kolorowe kartki — jak stada ptaków — białe, różowe, zielone — kręcą się na tle nieba — spadają i masa rąk wyciąga się po nie do góry i rozdzierają je sobie. [...] Myśmy od południa ruszyli w te tłumy i noga za nogą posuwali od opery aż na place de la Republique. Chwilami cały tłum stawał — bo ruszyć się nie mogli naprzód i tak stało to nieraz po 10 minut — bo żadna siła by tego nie potrafiła pchnąć naprzód. — A co za zbytki wyprawiają — nieszczęśliwe fiakry — jeżeli gdzie trafi się jaki na skrzyżowaniu bocznych ulic — gromada idzie zaraz za nim i płaczą, i rozpaczają — *o mon dieu* — *o ma belle mère* — udają pogrzeb i nieboszczyka robią z tej ofiary, która w środku siedzi — a potem trzęsą budą — podnoszą ją w górę — tak że naprawdę zamten sprzedliwy, jak się wydobędzie z tego wszystkiego.

28.XI.1891. [Moda paryska.]

Kiedy ogląda się stroje jakieś sprzed stu lat albo sprzed dwustu — to czuje się, że to jest czymś więcej jak zwykłą suknią — taką, jaką my to dziś pojmujemy i używamy — jest w tym styl jakiś — jest myśl — charakter wieku zawsze wyraża się doskonale w modzie i ubraniu. Przy tym rzecz jest wybornie zrobioną — zawsze z doskonałego materiału — wskutek czego nie ciśnięto jej, kiedy się zniszczyła, ale schowano i dochowano. Czyżby nasze suknie były gorsze — nasze panie nie wyrażały wieku, w którym żyją? Z pewnością — ale darujcie, to nie te suknie — które się robi — gnaniaba — z których by można zrobić i kołdrę, i wierzch od parasola. I Bóg wie co, ale to właśnie te suknie, o których ja piszę, które rzadziej widuję niż gdzie indziej — na które jak się patrzy, to się w tej chwili czuje, że to wiek XIX, i które, schowane i pokazane komuś za sto lub więcej lat, doskonale potrafią opowiedzieć swoim wyglądaniem, jakiego to rodzaju ludzie w tych chodzili — jakie te panie miały miny, jak one patrzyły spod tych kapeluszów.

jeśli to były duże kapelusze — jak znowu te malutkie były tylko jakimś przypomnieniem kapelusza — jakimś tylko ukoronowaniem fryzury — która była wszystkim — doskonale zastosowana do otaczającego stroju, do puszącego się kołnierza ze strusich piór lub długich, kogucich, naśladujących futro — do wysokich rękawów, czmiących się nad ramionami — sprawiających, że postać cała stawała się wąską w ramionach — trochę sztywną i potrzebującą wspaniałego i szerokiego otoczenia szyi piórami lub futrem. Trudno nie przyznać temu stylu właściwego — doskonale was charakteryzującego. [...] Rzecz taka robi mi wrażenie dzieła sztuki. [...] Suknie robią się według mody, długie, powłóczyste — często z długimi trenami — ale też jak pracowicie dźwigają ręce te duże zwoje materii na ulicy — na to — aby je puścić i rozrzucić po gładkiej, przepysznej posadzce — czy to w salonach galerii Luwru — czy innym jakimś miejscu kwalifikującym się swym urządzeniem, aby w nim dozwolić sunąć się swobodnie po ziemi pięknej sukni.

Można podziwiać nieraz w czasie deszczu, jak te panie mając bardzo eleganckie buciki, jedwabne spódniczki pod spodem i długie suknie z wierzchu — umieją się przemknąć po mokrych ulicach — i wtedy, kiedy ja, idąc prędko i myśląc chyba o wszystkim prędzej niż o starannym wymijaniu stawków wody, jestem porządnie ubabrany — one pozostają nie tknięte — zawsze uważne, starannie, nie wahając się ująć dobrze w obie ręce i porządnie unieść w górę swych spódniczek — wtedy mam szacunek — widzę, że co się robi, robi się z celem i porządnie — i chyba nic zabawniejszego — widzieć (co zdaje mi się u nas często się zdarza) idące wśród deszczu damy, które chyba dla formy jedną ręką podtrzymują swe suknie, nie troszcząc się, że po drugiej stronie druga jej połowa najflegmatyczniej wlecze się po błocie.

Równą staranność zachowuje się w czasie suchym dla uniknięcia kurzu i zdaje mi się, że się nigdy nie omylę — widząc wlokące się po zaśmieconym bruku ogony — twierdząc, że to z pewnością nie paryżanka, ale jakaś przyjezdna — zagraniczna dama jest królową — za której rydwanem wloką się tuzinami porzucane na trotuar ogłoszenia i anonsy zagarnięte jej trenem.

Za to jest to widok bardzo piękny — i może przy pewnej dzikości leżącej w samej naturze pomysłu, niesłychanie tchnący cywilizacją i wysokim wyrobieniem się ludzi pod względem towarzyskim, kiedy np. foyer teatru napełni się tłumem obchodzącym w kółko salę — rozgadanym i bawiącym się wzajemnie — w którym na pierwszy plan występują pięknie postrojone panie — w długich — wlokących się za nimi sukniach — cichutko, bez szmeru — dodając chyba tylko blasku jeszcze więcej, jeśli to w ogóle jest możliwe — wspaniałym posadzkom.

Do druku przygotowała
Barbara Kocówna

Jan Prokop

OD LARBAUDA DO HARASYMOWICZA

(Z HISTORII „DŁUŻSZYCH FORM" LIRYKI)

Borborygmes! Borborygmes!...
Grognements sourds de l'estomac et des entrailles,
Plaintes de la chair sans cesse modifiée,
Voix, chuchotements irrépressibles des organes,
Voix, la seule voix humaine qui ne ments pas (...)
Cela montait du fonds de nous,
Ridicule et impérieux...

Borborygmes otwierające słynny tomik *Poezji* Barnabootha, których autorem był niedawno zmarły Valéry Larbaud (I wyd. 1908, II wyd. nieco zmienione, 1913) są manifestem postawy receptywnej. Podmiot liryczny jest przewodnikiem, przez który płyną obce prądy, jest stacją przekaźnikową. To nic, że demonem przemawiającym przez niego jest tylko własny przewód pokarmowy (*borborygmes* — kruczenie w brzuchu). Ta nawiązująca do impresjonistów pasywność uderza, gdy pomyślimy, że kubiści występują z programem aktywnego przetwarzania świata, podczas gdy niemiecki ekspresjonizm głosi przewagę tworzących nowe formy sił duchowych twórcy nad tym, co go otacza. Jedynie unanimiści mieli podobne w pewnym stopniu założenia: poddanie się, wtopienie twórcy w masę, jego rozpłynięcie się w żywiole.

Posłuszeństwo poety — instrumentu, na którym grają nieziemskie moce — jego rola proroka ogłaszającego objawione mu prawdy, rola Pytii opętanej przez demona, to wszystko rzeczy znane w dziejach literatury nie od wczoraj. Osobowość poety kruszyła się ongiś pod ciśnieniem z góry, była posłuszna bogom zstępującym na ziemię z empireum. Tu zaś pęka i rozpada się od wewnątrz jak ryby głębinowe wyjęte z wody. Jak w muszli szumią w nim głosy najniższych kręgów stworzenia. Jest jak bęben, w który pozwolono bić każdemu. W kilka lat później niewyraźnym bożkom podziemnym zbudują przybytek kultu surrealiści. Zmitologizują, zrytualizują to, co gęstniało w atmosferze epoki: degradację osobowości jako aktywnego ośrodka świadomości i woli. Surrealiści nie byli wprawdzie wydani na łup rzeczom i zdarzeniom zewnętrznym, ale i oni byli tylko biernymi słuchaczami, tylko obserwatorami widowiska odgrywanego w ich wnętrzu przez niejasne moce podświadomości. Larbaud pisał:

Je suis pareil aux animaux les moins organisés
Je suis agi par la Divine Variété visible
(Chant de la Divine Variété visible w I wyd. *Poezji* Barnabootha)

Ale dezintegracja zdolności kształtujących osobowość poety, dezintegracja jej „*Formwille*" wyostrza zarazem zdolności receptywne, czułość na odbierane bodźce. Jak w rozbitym lustrze świat przegląda się w niej tysiącem szczegółów. Jest to swoista inwazja bogactwa zjawisk atakujących świadomość. Jak wcześniej impresjonistów, bombarduje poetę *la Divine Variété visible.* Dokonuje się swoista dewaluacja, obalenie hierarchii, wszystko może być ważne, nie ma segregacji, porządkowania, eliminacji. Obrazy szeregowane są według kolejności zgłoszeń. Na końcu tego procesu natrafimy na liryczny katalog spostrzeżeń, do których klei się nasza świadomość:

Je suis la paloma meurtrie, je suis les orangers,
Et je suis cet instant qui passe et le soir africain;
Mon âme et les voix unies des mandolines.
(Mers-el-Kebir w *Poezjach* Barnabootha)

Ale spostrzeżenia te nie sumują się w jednolitą całość, nie konstytuują się w przedmiot, w „zwarty" temat, nie ustanawiają niczego sprawczym „stań się". Są „przerywane", w opozycji do tego, co nazywamy uporządkowaniem. Długi poemat z *Poezji* Barnabootha *Europe* to ciąg wrażeń nie ujętych w żadne „rygory", nie krępowanych żadnymi wymaganiami zwartości tematu etc. Londyn, Paryż, Berlin, Sztokholm, małe miasteczka Hiszpanii czy Czarnogóry, szczegóły krajobrazu, zaobserwowane drobiazgi: stary pies w hotelu w Cetynii, omnibus z hiszpańskiej prowincji, doznania płyną swobodnie, akceptowane „bez wyboru" we wspomnieniach podmiotu lirycznego. Mniej „miękkie", z mniejszym liryzmem, ale nie mniej impresjonistyczne będą wiersze-obrazki z londyńskich parków z miejscowości letniskowych nad oceanem (Saint Sébastian), z bulwarów wielkomiejskich, mające ambicje faktograficznych migawek współczesności u Paula Moranda (w *Lampes à arc,* 1920), którego bardziej znamy jako prozaika. U nas takie „morandowskie" notatki spotykamy u młodego Ważyka.

Recyptywność, pasywność podmiotu lirycznego łączą się z poczuciem zagubienia, niedopasowania, klęski, łączą się z tonem rezygnacji. Bohater liryczny *Europe,* multimiliader amerykański, fikcyjny Barnabooth, cierpi na nieodłączny anglosaski spleen i nie jest to tylko rys charakteru, obojętny dla wymowy ideowej utworu. „*La tristesse et le mal du pays*" powie w dziesięć lat po Larbaudzie inny, głośny ówczesnie poeta, dziś powieściopisarz, Blaise Cendrars (*Panama ou les aventures de mes sept oncles,* 1918).

Ale wzrasta także „pojemność" poezji odkrywającej egzotykę geografii, rozszerzającej swe horyzonty na wschód i na zachód (Syberia, Nowy Jork). Bohaterem poetyckim staje się coraz częściej ekspres międzynarodowy „*entre Wirballen et Pskov*" (Larbaud), trafi on i do nas (np. u Jasieńskiego). „*L' univers me deborde*" wyznaje Cendrars w *Prose du Transsibérien* (1913). Chaotyczny natłok wrażeń, „wszystkich wrażeń" („*toutes les vitrines et toutes les rues et toutes les maisons et toutes les vies*"): poemat jest jak arka Noego, zabiera wszystkich zwierząt po parze, jest kosmos w miniaturze, gdzie znajdzie się miej-

sce dla wszystkiego. Świadczy to o nurcie epickim w tej poezji — nie narracyjnym, ale epickim, w tym sensie, w jakim epos jest gatunkiem traktującym o „całym świecie", obejmującym „cały świat" (por. S. Skwarczyńskiej *Cztery rozprawy z teorii literatury).* Poezja ta ma ambicje syntezy, ale nie syntezy częściowej, dążącej do ukonstytuowania jakiegoś fragmentu, jakiegoś jednego zjawiska, jednego przedstawienia, jednego kompleksu zdarzeń, do zaprezentowania jednego spoistego tematu. Utwór zakłada jako układ odniesienia cały kosmos. Wdzierające się w nurt lirycznych wyznań (np. w *Zone* Apollinaire'a) strzępy heterogenicznych obrazów można interpretować właśnie jako przejaw przeświadczenia o kosmiczności poematu — stąd wszystko, co jest lub co jest pomyślane — ma tam prawo wstępu, tak jak w eposie usprawiedliwiamy zbędny z punktu widzenia jednolitości tematu, prowadzenia akcji etc. motyw (np. opis ogrodu warzywnego w *Panu Tadeuszu).* Całościowe ambicje mieli również unanimiści, choć woleli realizować je jednolitą wizją Miasta, Tłumu etc. Bliższy byłby tu futurystyczny symultaneizm, dążący do swoistej syntezy z okruchów, i on notował doznania w ich natłoku, prezentując zestawienie najróżnorodniejszych zjawisk zachodzących w różnych miejscach a połączonych momentem czasowym — jednocześnością.

Ale — formułując to, o co nam tu przede wszystkim idzie — czy istnienie postawy biernej receptywności łączącej się z poczuciem depresji, z „całościowym", ogólne osądzającym zniechęceniem wobec współczesnego świata, dające się stwierdzić w wielu utworach z drugiego dziesięciolecia naszego wieku, możemy uważać za układ tworzący pewen gatunek literacki, nazwijmy go poematem amorficznym (czy lepiej afabularnym)? Czy w ogóle mamy podstawy do wyróżniania takiego właśnie gatunku?

Czy poematy Cendrarsa *(Pâques à New York, Voyage du Transsibérien, Panama ou les aventures de mes sept oncles), Zone* Apollinaire'a, *Europe* Larbauda, *Prikaz* (1919) i *l'Âge de l'humanité* (1921) Salmona, *Waste Land* T. S. Eliota, *Westwego* Ph. Soupaulta (1922) posiadają rzeczywiście istotne cechy pozwalające zmieścić te wszystkie „dłuższe formy" liryczne w jednym rzędzie? Spróbujmy skatalogować te wspólne cechy. *„Bâle-Toumbouctou", „Paris—New York"* — oto cytat charakterystyczny dla Cendrarsa, a tytuł zbioru wydanych zaraz po pierwszej wojnie jego poematów jest: *Du monde entier.* Larbaud w *Europe* zestawia obok siebie miejscowości najodleglejszych krajów Europy i nie tylko Europy. Express międzynarodowy staje się, jak wspomniano, ulubionym motywem poezji. Egzotyczne nazwy geograficzne, przemieszane w najbardziej zaskakujący sposób (co później rozpowszechniło się w modę), tu na pewno nie są tylko ozdobnikiem stylistycznym, ale przede wszystkim wyrazem świadomości „całościowej", „antypartykularnej". Już Whitman pisał w *Salut au monde: „I am the habitan of Vienna, St. Petersburg, Berlin, Constantinople".* Ten geografizm, choć mniej jaskrawy, znajdziemy i u Eliota, i u Soupaulta, i u Salmona. Idzie tu zresztą nie tylko o same nazwy, ale o okruchy codzienności danych krajów, o charakterystyczne drobiazgi ich pejzażu, o współcześnie rozumiany koloryt lokalny — te elementy charakterystyczne dla odrębności i rozmaitości różnych zakątków ziemi znajdziemy i w *Europe,* i w poemacie o Rewolucji Październikowej w *Prikazie* Salmona. Egzotyka żydowskich dzielnic Paryża zwraca uwagę także i w *l'Âge de l'humanité.* Cytujmy dalej z Cendrarsa: *„Je reviens d'Amérique à bord du Volturno, pour 35 francs de New-York*

à *Rotterdam*". Albo: *„Je descends les mauvaises marches d'un café Et me voici, assis devant un verre de thé"*. Są to zapisy faktograficzne, notatki zdarzeń rzeczywistych, okruchy codzienności. Ale tylko okruchy. Seria „realistycznych" migawek, które nie układają się w uporządkowany ciąg.

Oto jak geografizm łączy się z „realiami", z „codziennością", odrębną dla każdego terenu:

L'un emportait cent caisses de réveils et de *coucous* de la Forêt Noire
Un autre, des boîtes à chapeaux des cylindres et un assortiment de tire-bouchons [de Sheffield
Un autre, des cercueils de Malmoë remplis de boîtes de conserve et de sardines [à l'huile
(Prose du Transsibérien)

Panama ou les aventures de mes sept oncles ralacjonuje głosy ludzi o najróżniejszych losach, rzuconych w najodleglejsze strony świata. Mamy tu zestawienie realiów najróżniejszych środowisk, lirycznie skomentowane nagromadzenie luźno powiązanych historii ludzkich. *Zone* Apollinaire'a mówi w zasadzie tylko o własnym losie poety, ale zestawia luźno obok siebie wydarzenia z jego życia na zasadzie ich różności, ich kontrastu (nie „normalność", jeden nurt, ciągłość i konsekwencja w czyimś losie, ale właśnie skoki i kaprysy egzystencji). W kapryśne koleje życia poety wplątują się zupełnie heterogeniczne obrazy — los indywiduum wmieszany jest w szerszy nurt, jest rozproszony w tłumie innych wydarzeń współczesności. Poszczególne fragmenty ludzkich egzystencji w *Waste Land* Eliota wyłaniają się na moment i znikają, aby ustąpić miejsca zupełnie innym — jest to rodzaj rewii, przeglądu o nieprzewidzianej kolejności, o swoistej hierarchii ważności. Są to fragmenty rozmów, „migawki z życia", obrazy „symboliczne", nie powiązane między sobą żadnym schematem fabuły czy rygorem opisu. *Prikaz* Salmona składa się z luźnych scenek z Rewolucji Październikowej, tworzących chaotyczną wizję wydarzeń tego czasu. Mieszają się tam elementy realistyczne z fantastyką, symboliką, jak w *Dwienatcat* Błoka. Podobnie drugi poemat Salmona *l'Âge de l'humanité*, gdzie ze „strzępów" zdarzeń układa się posępna wizja nowej, powojennej ludzkości. Można mówić o zasadzie rozpraszania, rozstrzelenia motywów, realizującej się w chaotycznych migawkach, wtrętach, jak i w geograficznych przeskokach. Wszędzie jednak mamy dążenie do wizji całościowej (*nb.* charakterystyczny motyw słowny *„monde"*, powtarzający się u Cendrarsa i u Salmona, którego *Prikaz* rozpoczyna się apostrofą: *„Innocence du monde!"* — Rzecz o rewolucji ma tu perspektywy szersze). Wizja taka wynika z nagromadzonych bez żadnego „racjonalnego" (przyczynowego etc.) porządku szczegółów. Wizja ta jest w zasadzie wynikiem negatywnej, „depresyjnej" postawy wobec świata (*Europe*, poematy Cendrarsa, Eliot, *Westwego* Soupaulta, *Zone*, *l'Âge de l'humanité* Salmona) — rozpoczynająca się epoka cywilizacji XX wieku spotykana jest bez entuzjazmu (widać tu wyraźnie, jakim marginesem w historii poezji XX w. był wrzaskliwy kabotyn Marinetti).

Dawniej poezja miała inne aspiracje, wiersz był bardziej sprecyzowany tematycznie, był formułowaniem określonego nastroju, określonego pejzażu, określonej refleksji czy uczucia. Liryka *sensu stricto* była „krótka", utwór sku-

piał się wokół jednego centralnego zespołu uczuciowego, wyrażonego ograniczoną ilością motywów, szło raczej o ich siłę sugestywną niż o wielość i rozmaitość. Szerszy oddech był dziedziną epiki. „Długi" wiersz musiał wspierać się na mniej lub bardziej rozbudowanej fabule. Nawet jeśli żywioł liryczny przejawiał się w komentarzu, był on uzależniony od fabularnych wiązadeł, przeświecał tylko przez szybę fabuły czy opisu lokalizującego fabułę. Także dłuższe poematy opisowe podlegały rygorom kolejności w prezentacji tematu — opis musiał być „według porządku", nie bezładny. Większą swobodę lirycznego rozmachu, wciągania w orbitę tematu najróżnorodniejszych elementów ubocznych miała oda, hymn. Zachowały one coś z tradycji boskiej inspiracji w twórczości, coś z pierwotnego „świętego szału", gdyż przez usta poety mówią siły ponadziemskie. „Święty szał" uprawniał do chaosu, jak to nazywali klasycy „*beau desordre*". Struktura utworu nie naginała się do „racjonalnego", wykoncypowanego planu, była jakoś luźna, była nie jak architetonicznie doskonała świątynia, ale jak las wzrosły swobodnie. Hymn był gatunkiem często kultywowanym w modernizmie. Pisał hymny Verhaeren. U nas mamy prometejskie *Hymny* Kasprowicza. Upodobanie do muzyczności, do „symfonicznej" kompozycji ułatwiało rozluźnienie „racjonalnych" więzów między motywami. Tłumaczony przez Larbauda Whitman zyskuje w początkach XX w. rozgłos pośmiertny swoimi hymnami sławiącymi braterstwo i wszechogarniającą świat miłość *(Salut au monde)*. Whitman wprowadza chyba pierwszy na taką skalę, później częste, „kosmiczne", „panoramiczne" grupowanie zjawisk. Hymn *Salut au monde* ogarnia w syntetycznym przeglądzie całą kulę ziemską z wszystkimi ludami i krajami od Kamczatki po Ganges i Antarktydę. Jest to wprost filmowe *avant la lettre* przesuwanie obiektywu. Ale Whitman pisał radosne peany na cześć świata — pola emocjonalnej ekspansji podmiotu lirycznego. Kosmos był do zdobycia, nie przytłaczał, nie łamał jednostki. Ekspansja dokonywała się planowo, osobowość rozrastała się wszerz harmonijnie. Kosmos nie był chaosem.

Oprócz tych tradycji w liryce „luźność" i wielość motywów wtrąconych, dygresji, słowem „wolność" kompozycyjna mają tradycje i w epice — w powieści poetyckiej romantyków, w poemacie byronowskim *à la Don Juan*. O tym będzie jeszcze mowa.

Można by powiedzieć więc: poemat amorficzny (afabularny) to dłuższy utwór poetycki, w którym oderwane obserwacje realistyczne, „okruchy codzienności" sąsiadują z sobą na zasadzie luźnych skojarzeń, nie budujących jednolitego obrazu, jednolitego tematu fabuły. „Codzienność", a szczególnie realia cywilizacji współczesnej, na które silnie reaguje receptywnie nastawiony poeta, są „rostrzelone", nie współtworzą jednego tematu — przeciwnie, biegną przekrojem przez wszystkie dziedziny, geograficzne, społeczne. Przemieszane w lirycznym chaosie z nawiedzającymi wyobraźnię — wyzwoloną od racjonalistycznych rygorów — motywami fantastycznymi są niejako znakiem całego współczesnego świata, tak jak przedstawia się on wrażliwości poety — widza obciążonego świadomością swoistego *malaise:* niepokoju, zagubienia. Stąd z „okruchów" powstaje jednak „synteza", jakaś ogólna — jeśli nie wizja, to ocena cywilizacyjnej rzeczywistości naszego czasu.

Nawet jeśli można jakiś tematyczny ośrodek w danym poemacie wyróżnić (np. podróż pociągiem transsyberyjskim na front rosyjsko-japoński, Rewolucja Paź-

dziernikowa, historia siedmiu wujów, podmiotu opowiadającego w *Panama*, historia życia poety w *Zone* etc.), to „ruch" motywów, dynamika utworu polega na zasadzie odpryskiwania od tematu, na zasadzie jego rozsadzania, „mnożenia" odgałęzień, a nie koncentracji i drążenia w głąb. Ale, co warto zaznaczyć, ta luźność i brak selekcji w odbiorze doznań, brak selekcji, luźność, „wolność" w akceptacji własnych wyobrażeń („fantazyjność" *Zone*, poematów Salmona) nie doprowadza do zupełnie bezinteresownego igrania obrazami (chyba wyjątkowo, jako ekstrem „z rozpędu" u Cendrarsa w *Voyage du Transsibérien)*, do bawienia się absurdalnością zestawień, w czym upodobali sobie zuryscy towarzysze Tzary czy ich następcy z *Révolution surréaliste*. Poemat amorficzny nie posuwa się tak daleko, jak surrealiści rozbijający zewnętrzny i wewnętrzny świat na miazgę (w języku dochodzi do likwidacji zdania, migocą tylko jakieś strzępy i zbitki słowne o nieustalonych granicach, np. u Tzary w *Face intérieure* czy w *Poésie ininterrompue* Eluarda). Surrealistyczna miazga rozlewa się jak strumień w czasie powodzi, dla autorów ważna jest bowiem sama woda, a nie brzegi, w jakie się ustali. Rola twórczej osobowości ogranicza się do roli kranu wodociągowego (oczywiście nie znaczy to, by surrealiści pisali „bez wysiłku" — zrzucenie z siebie wszystkch racjonalistycznych łupin, oczyszczenie i umożliwienie owego dopływu siły „ z głębin" wymaga nie lada trudu i ćwiczenia).

Wprawdzie znamy w historii literatury gatunki epickie (o liryce — hymn, oda — już wspomniano) stojące luźną, fragmentyczną kompozycją, „ironicznym" igraniem motywami z lekceważeniem praw fabuły, praw „normalnego" rozwoju akcji — choćby powieść poetycką romantyków czy, przede wszystkim, poemat dygresyjny *à la Don Juan*. Tam jednak będzie to łamanie intersubiektywnego porządku na rzecz subiektywnego widzenia świata przez indywiduum — ironia romantyczna to dominowanie jednostki twórczej nad światem. Rozbijając „racjonalistyczny", „uporządkowany" fotoplastikon, tworzono jednak własny, na własną modłę zorganizowany. Tutaj zaś *„gestaltende Persönlichkeit"*, jak wspomniano na początku, ustępuje osobowości pasywnej. Nie twórca atakuje świat, ale świat atakuje (i ogłusza) poetę. Fotoplastikon jest naprawdę w drzazgach. Ale to nie tylko okruchy świata docierające do świadomości. Wyłania się jednak jakaś wizja całości (paradoksalnie można by to nazwać syntezą rozbitych okruchów). Twórca reaguje nie tylko na poszczególne fragmenty rzeczywistości „osobno" (jak straszni mieszczanie Tuwima!), ale na cały ich zespół, na tzw. „świat współczesny", poszczególne fragmenty są znakami nadrzędnej całości. Osobowość — pasywna — trwa jednak jako jakiś organizujący ośrodek — choćby tak, jak tarcza „organizuje" kierowane w nią strzały. Kryzys cywilizacji, kryzys ideowy epoki (z lat 1918—22 pochodzi słynna niegdyś książka O. Spenglera *Untergang des Abendlandes)*, zarysowujący się w świadomości pokolenia, jego depresja psychiczna znajduje wyraz w całościowej ocenie. Ocena ta dotyczyła nie poszczególnych zjawisk, nie racjonalnie stwierdzonych niedomagań, „bolączek" itp., ale w irracjonalnym geście podważała „wszystko", barwiła na czarno wszystkie doznania bijące w świadomość poety — stąd kosmiczny „obwód" tematyczny utworów, stąd ich totalny, „całościowy" charakter, stąd nawet ich „długość". Krótki wiersz liryczny bowiem jest, jak wspomniano, reakcją na jeden określony bodziec, jest wyrazem określonego nastroju, wzruszenia. Oczywiście można i tu zawrzeć osąd całościowy.

Żeby powiedzieć „syntetycznie": *„żizń eto głupaja i pustaja szutka"*. Lermontowowi wystarczyło 12 wierszy, ale to jest estrakt, przerobiony, przetrawiony, z poszczególnych doznań wyabstrahowany. Twórca *Zone* czy *Voyage du Transsibérien* postępuje inaczej, woli surowy materiał, niechętnie decyduje się na obróbkę, na spekulację i wnioski intelektualnie opracowane, jest bardziej dokumentarny, pokazuje fotografie świata zewnętrznego, pokazuje migawki z wnętrza własnej duszy (*nb.* jest to bierne wpuszczanie do poematu wszystkiego, co się w psychice poety roi na tej samej zasadzie bierności, która powoduje wpuszczanie wrażeń z zewnątrz), ogranicza komentarz, ogranicza racjonalizującą interwencję. Nie darmo wychował się na naturalizmie, na impresjonistach, nie darmo jest raczej pasywnym, przygnębionym widzem niż egzegetą, dlatego posłuży się formą mniej skondensowaną, dłuższą (nawet intelektualista Eliot będzie dbał o „dokument", o „obraz", o realia).

Nie da się jednak wywieść wszelkich dłuższych utworów poetyckich pozbawionych fabuły i odznaczających się luźnym nagromadzeniem różnorodnych motywów z opisanego wyżej poematu afabularnego, którego czynnikiem „sprawczym" była postawa ideowo-emocjonalna pokolenia występującego na widownię w okolicach I wojny. Taka *Anabase* Saint-John Perse'a czy *toutes proportions gardées* wczesne poematy ekspresjonistyczne Zegadłowicza (np. *U dnia, którego nie znam, stoję bram* z 1921), mimo że „luźne", właściwie równie atematyczne (*Anabase* ma także miejscami ambicje syntezy, „jednego rzutu" obejmującego całość pełnego szczegółów obrazu), są jednak zjawiskami zupełnie odrębnymi. I *Anabase*, i ekspresjonistyczne poematy Zegadłowicza mimo wszelkich różnic utrzymane są w „górnych rejestrach", w tzw. wysokim stylu, są ponadhistoryczne, „wszechczasowe", natomiast gatunek, który tu próbowano opisać, jest bardzo silnie zawieszony w historii, jest nasycony realiami współczesnej cywilizacji, nawet mimo motywów wizyjnych, mimo liryzacji etc., nie lęka się brutalizmów, dysonansów, unika skutecznie jednolicie patetycznej, „wzniosłej" tonacji, unika aury symbolizmu (obraz znakiem dla niejasnych „metafizycznych" treści). *U dnia, którego nie znam, stoję bram*, składający się z luźnego ciągu obrazów dość mgliście zarysowanych i mających sugerować jakieś niejasne „metafizyczne" objawienia i wzruszenia, przeżywane przez podmiot liryczny, jest rozwinięciem symbolistycznej techniki sugerowania „Nienazwanego" przez aluzje, niewyraźne przedstawienia itp. Technika ta służy tu wyrażeniu bezładnego strumienia przeżyć poety (u symbolistów było to raczej jedno przeżycie — niejasne — ale nie niemożliwe do pewnej, ramowej zresztą, delimitacji, tu zaś mamy do czynienia z żywiołowym falowaniem, postęp w odracjonalnieniu osobowości poety uderzający). Przy tym są to przeżycia o charakterze aktywnym raczej niż pasywnym — raczej ustosunkowanie się niż uleganie. „Rzecz" dzieje się zresztą w „świecie ducha", w pogardzie dla wszelkich przemijalnych i przypadkowych zewnętrzności, na których odciśnie się wiedza i moc osiągnięta w innych rejonach. Twórczość Saint-John Perse'a jest zjawiskiem zupełnie osobnym, któremu nie łatwo znaleźć genetyczne wyjaśnienie, zresztą niewątpliwie jego *Anabase*, zarówno jak poematy Cendrarsa, Apollinaire'a czy Salmona, można tak samo wpisać na konto dokonującego się odlogiczniania nowoczesnej sztuki, jej wyzwalania się ze społecznie uznanych kategorii „racjonalizującego" przedstawiania materii poetyckiej. W tych ogólnych ramach oczywiście mieściłoby się jakoś wszystko, ale nie wszystkie zajawiska

wyjaśniłyby się „w ich specyfice". Do tego potrzebne są dodatkowe precyzacje, określenie dodatkowych okoliczności, które przyczyniły się do ich ukształtowania — stąd powyższe rozważania.

Gatunek, który tu starano się opisać (*nb.* oczywiste jest, że nie posiada on tej wyrazistości granic, co np. pseudoklasyczna satyra czy poemat heroikomiczny — wynika to z braku wyraźnej świadomości „rodzajowej" w sztuce nowoczesnej), oddziałał i na naszą poezję, żeby zacytować *Drogę wysokiego zwycięstwa* czy *Zdobycie Paryża,* a także może i *Europę,* poematy Anatola Sterna z tomiku *Bieg do bieguna* (1927). W *Zdobyciu Paryża,* w niejednym przypominającym Salmona *l'Âge de l'humanité,* a trochę i *Prikaz,* Stern pisze:

Oto zdobycie Paryża,
Zdobycie Warszawy
Europy — —
Zdobycie wszystkich, wszystkich miast!

To jest bezpośrednie oddziaływanie w pierwszym okresie. Tu należałoby także policzyć niejeden „geograficzno-chaotyczny" wiersz Ważyka czy Słonimskiego — oczywiście są to miniaturowe wersje o węższym rozmachu. Tu także policzyć by można — z późniejszych — np. składankowo-faktograficzny wiersz Gałczyńskiego *W Warszawie* (mozaika migawek „z życia"). Listę na pewno dałoby się pomnożyć. Ze względu na brak "świadomości rodzajowej" w sztuce współczesnej, gdzie wszelkie gatunki mają bardzo płynne granice, mieszają się i przeradzają, tworzą formy pośrednie, rozrastają się lub zmniejszają, trudno jednak orzekać z całą pewnością. Pewne elementy, jak całościowa perspektywa, łatwiej zanikają (stąd zmniejszają się rozmiary utworów), wzrasta liryczność, emocjonalny komentarz — może to wynik surrealistycznych zdobyczy lirycznej *écriture automatique* — przeważa nad „faktografią" (oczywiście termin ten, jak i inne używane tutaj, należy rozumieć w przybliżeniu, poezja nigdy nie jest stenogramem, może za to stenogram udawać, podobnie jest z „uległością rzeczom", z „receptywnością", czynność napisania wiersza jest z konieczności przejawem aktywności, wyboru etc.). Zachowuje się jednak tonacja quasi-realistyczna, tzn. troska o pewien autentyzm obrazków, zdarzeń, dialogów, którymi rozporządza liryczny narrator, zachowuje się nawet, jeśli całość ma charakter kapryśnej feerii — no i zachowuje się sam schemat luźnej, kapryśnie bezładnej, *„à bâtons rompus"* kompozycji. Żywioł liryczny dominuje już w *Westwego* Soupaulta (współautora, razem z Bretonem, pełnych liryzmu „stenogramów" surrealistycznych, *Champs magnétiques*). Mniej „epickich" treści, a silniejszy podkład liryczny ma również — dość dlatego krótki — wiersz Mandelsztama *Naszedszij podkowu,* gdzie poczucie osobistej klęski poety nie wytrzymującego ciśnienia swej epoki wyraziło się w strumieniu luźnych obrazów „realistycznych" i symbolicznych. Natomiast *Dwienatcat* Błoka, dzięki zachowaniu dość zresztą cienkiej nitki fabularnej, kontynuuje raczej pewne założenia ballady, choć niektóre elementy zbieżne (całościowa ocena „starego" i „nowego" świata, zresztą silnie nasycona symboliczną wizyjnością, fragmentaryczne scenki „dokumentarne") świadczyłyby o wytwarzaniu się podobnej „kierunkowej" gatunkowej.

Jeśli zastanowimy się nad proweniencją gatunkową dość zaskakującego na

tle naszego dwudziestolecia utworu Gałczyńskiego, jakim jest *Bal u Salomona*, to nie bezpodstawne będzie uznanie go za jakieś dalsze stadium ewolucji opisanego tu gatunku. *Bal u Salomona* nie ma wprawdzie ambicji obejmowania swoim zakresem „całego świata", jest wyraźnie „zlokalizowany" (jedność miejsca!), dominuje w nim element feerii, *materia lirica*, czysta muzyczność wiersza. Jego „chaotyczność" jest trochę jasełkowa — jedność miejsca łączy bezładne fragmenty rozmów (tak jak w *Dziadach*, tak jak w *Weselu* — „bezładność" balu jest wygodną motywacją takiej kompozycji). Bezładność jest wynikiem rozluźnienia więzów „racjonalnych", podporządkowania się strumieniowi lirycznej wyobraźni, powodującej się melodyjnością, aurą emocjonalną słowa, a nie jego wartością pojęciową, jego zdolnością wywoływania przedstawień przedmiotów, zdarzeń, mówiąc inaczej, nie jego wartością epicką. Czysta liryka wielu partii *Balu u Salomona* (fragmenty o okarynie, o bogini Li, o Gulistanie), gdzie przedstawienia powołuje się ze względu na wartość dźwiękową czy aurę skojarzeniową ich odpowiedników słownych, nie może jednak przesłonić „autentyzmu" innych partii (strzępki dialogów) — to nic, że te wynurzające się ułamki rozsypują się zaraz w bezładnym strumieniu płynących skojarzeń (np. raki radców wychodzące na spacer), momentami zupełnie klasycznych przykładów *écriture automatique*. „Strzępki realistyczne" są jednak bardzo w *Balu u Salomona* istotne, one osadzają historycznie katastroficzne lęki wobec grożącej wojny, które tam znajdziemy, one są „integralną" częścią utworu, jego punktami zaczepienia. Właściwe Gałczyńskiemu poetyzowanie (feeryzowanie) rzeczywistości połączyło się surrealistyczną zasadą rozluźnienia więzów świadomości (swobodny strumień skojarzeń), ale to wszystko — jak się zdaje — nałożyło się na kościec gatunkowy poematu „amorficznego", którego luźna struktura odpowiadała bezładnemu bombardowaniu wrażliwości poety przez codzienność jego epoki. Tak by wyglądała hipoteza wyjaśniająca *Bal u Salomona*.

Ale jest i dalsze ogniwo. Feeria, surrealistyczna fantastyka, ale zarazem pewne punkty wyjścia w „realnej rzeczywistości", wszystko komponowane na zasadzie bezładnego przepływania, pozalogicznego strumienia obrazów, to *Kraków* Harasymowicza. Tu zostały tylko szczątki pierwotnej konwencji gatunkowej — po prostu to, że nie uderza jako *novum*, jako „przełom" powstanie długiego poematu bez tzw. „treści", bez elementów fabuły, poematu, który jest „bezładny" w kompozycji, gdzie poeta pozwala atakować się luźnym obrazom płynącym z zewnątrz czy też z wewnątrz jego jaźni. Takie rzeczy „już były", stąd też nawet poza bezpośrednim wpływem z lektury etc. każdy nowy utwór stawia się automatycznie w rzędzie zaczynającym się właśnie w okolicach 1910 r. Harasymowicz zresztą w całej swojej twórczości kontynuuje Gałczyńskiego.

Oczywiście tok rozumowania tych rozważań można by zakwestionować „od podstaw": czy stwierdzenie, że u podłoża opisanego tu gatunku mamy postawę biernie receptywną, jest wystarczająco umotywowane, czy w ogóle może być w pełni umotywowane, czy nie można by wysunąć tezy przeciwnej — wiążącej opisane tu zjawiska z ekspresjonizmem? Zamiast bierności „impresjonistycznej", zamiast ulegania chaosowi bez prób racjonalnego uporządkowania go przez poetę, mielibyśmy więc przełamywanie „normalnego", intersubiektywnego obrazu świata w imię własnej „chaotycznej" wizji. „*Je veux lire tous*

les livres" — powiada bohater liryczny *Europe*. „Oto zdobycie Paryża, Europy..." — powiada Stern. Czy nie należałoby potraktować tego jako ekspansję lirycznego „ja", jako narzucenie się światu — rodzaj poetyckiego imperializmu, tak znamiennego dla futurystów, ale niesprzecznego i z założeniami ekspresjonizmu. Chaotyczne bogactwo świata w poemacie byłoby więc rezultatem pasji zdobywczej, a nie wynikiem uległości rzeczom.

Sprawa jest dość powikłana. Niejednokrotnie utwory skrajnie impresjonistyczne zbliżają się do ekspresjonistycznych. Pokazuje to np. stylistyka stwierdzająca wiele podobnych środków językowych w obu typach (częstość równoważników zdania, abstrahowanie epitetów — szarość twarzy, zamiast szara twarz, upodobanie do rzeczowników, a nie do czasowników, które jakoś racjonalizują dane zmysłowe, porządkują je czasowo, interpretują). Krańcowy impresjonizm (wyłączenie świadomego ośrodka porządkującego wrażenia) da w rezultacie podobny „chaos", jak ekspresjonistyczne wyzwolenie się z „racjonalnych więzów". Taki krańcowy impresjonizm, dzięki negacji czynnika racjonalnego w świadomości, musi z konieczności oprzeć się na jej niższych piętrach, a do tych samych „niższych pięter" odwołuje się ekspresjonizm w takim czy innym wydaniu (może lepiej byłoby — „poezja głębinowa"). Wtedy rozróżnienie staje się raczej niemożliwe, a sprawa nazwy jest raczej umowna. Jasne jest bowiem, że powiedzenie o „uleganiu rzeczom" jest w pewnym sensie metaforą, element aktywny, element „wyjścia naprzeciw" tkwi jakoś *ex definitione* w pojęciu osobowości, natomiast rzeczą mało ważną jest, czy „wzajemna wymiana" poeta i świat zaczęła się z inicjatywy poety (który „zaatakował" świat), czy też z inicjatywy świata (który „zaatakował" poetę), skoro interesuje nas nie geneza, ale rezultat tej wymiany. Przy tym wszystkim samo rozróżnienie jest chyba najbardziej przydatne, o ile przesuniemy je z określenia postawy (aktywna i bierna) na określenie materiału zgromadzonego w utworze („cegiełki rzeczywistości" czy twory czystej wyobraźni). Z jednej strony mielibyśmy wtedy sztukę abstrakcyjno-racjonalistyczną (np. geometryzm kubistów), a z drugiej to, co w taki czy inny sposób „babrze się w materii". Ekspresjoniści byliby „ubożsi", bardziej „jednostrunni", silniej działający (niemal na zasadzie prawa fizyki o odwrotnej proporcjonalności ciśnienia do powierzchni), impresjoniści byliby bardziej wielostronni, bogatsi, obfitsi, ale „rozproszeni". Zestawienie takiego Trakla z Larbaudem, Cendrarsem, Salmonem czy Apollinaire'em byłoby pod tym względem bardzo pouczające.

Jan Prokop

Zygmunt Greń

JAN POTOCKI

SZKIC PORTRETU Z „PODRÓŻY" I Z WYOBRAŹNI

1

Andrzej Kijowski prosił mnie, abym omówił w *Twórczości* kilka nowości zagranicznych. I już jako drugą pozycję nadesłał *Podróże* Jana Potockiego. Przypadek czy roztargnienie redaktora? Na odwrocie karty tytułowej istotnie można przeczytać nazwiska tłumaczy — Niemcewicza, Joanny Olkiewicz, Leszka Kukulskiego — tak samo zresztą, jak na innych pismach tego autora. Ale daleko stąd jeszcze do „zagranicznej nowości", jaką miałby reprezentować generał, podróżnik i pisarz, poseł na Sejm Wielki i mason, urodzony w Złotym Potoku 8 marca 1761 r. syn krajczego koronnego Józefa Potockiego. Że niezbyt mocny był przez całe życie w polskim języku? Mój Boże, gdybyż to wówczas świadczyć mogło o czymkolwiek, skoro nawet w połowie XX wieku określając narodową przynależność nie jeden raz unika się starannie językowego egzaminu.

Ale żaden przypadek nie jest pozbawiony pewnej prawidłowości. Nowość? Tak. Ostatnie dziesięciolecie jest świadkiem odkrycia i niespodziewanego renesansu dawno zapomnianego autora. Niegdyś znano go jako miłośnika nauk, podróżnika i dziwaka. W wielu wypadkach — i przynajmniej na polskim gruncie — był prekursorem badań i teorii naukowych, wcale oryginalnym i twórczym, jak potwierdzają to badacze z Aleksandrem Brücknerem na czele. Dziś karierę zrobił jako narrator i dramatopisarz, który zręcznie stylizuje sytuacje i z godnym zazdrości taktem, temperamentem i skutkiem potrafi drwić i podważać autorytety, zarażać laickim sceptycyzmem i rozrywać duszące obręcze intelektualnego konformizmu.

Jest w tym od razu cały francuski styl umysłowości tego pisarza: jeśli z jego książek zniknęłyby karty tytułowe, nie zawsze potrafilibyśmy dopatrzeć się w nich sarmackiego temperamentu i pochodzenia autora. Z powodów najprostszych. „Jan Potocki — cytują Brücknera — właściciel »drukarni wolnej«, śród piętnastu Potockich masonów jeden z najznaczniejszych, deista, jeśli nie ateusz, przewyższał wiedzą i inteligencją wszystkich magnatów, był nie tylko trybem całego wieku encyklopedystą, ale wyspecjalizował się przez jakiś czas na sławofila. Nie w znaczeniu politycznym, bo należał do partii »pruskiej« i nie darmo w Rheinsbergu u równego dziwaka, brata Fryderyka II, gościł, ale on u nas pierwszy dzieje całej dawnej Słowiańszczyzny

nierównie gruntowniej niż w Naruszewicza rękopisie pierwszego tomu *Historii* zbadał i zestawił i wydobywał ślady słowiańszczyzny w północnych Niemczech: wydał pierwszy ryciny mniemanych bożków słowiańskich prylwickich. Obok Jana Potockiego jedyny ks. generał podolski Słowiańszczyznę jak i cały Wschód ogarniał..."

Potocki wykraczał poza konwencjonalną i płytką francuszczyznę arystokratycznych salonów. Posiadał rys obcy obyczajowi magnackiemu: temperament naukowy. Od uczonych zaś, pisarzy i intelektualistów stanisławowskich odróżniał się ścisłością, pedanterią niemal, absolutną niechęcią do fantazji w pracach naukowych, do pozbawionych racjonalnego podszycia paradoksów artystycznych, do błyskotliwości — w życiu codziennym. Nie czytałem rozpraw naukowych Potockiego, *Recherches sur la Sarmatie, Fragments historiques et géographiques sur la Scythie, la Sarmatie et les Slaves, Histoire primitive des peuples de la Russie.* Dostatecznie zajmują one historyków, pisali o nich obszernie M. Baliński *(Pisma historyczne)* i Aleksander Brückner *(Potockiego prace i zasługi naukowe).* Ale temperament naukowca i człowieka — a to jest właśnie dla nas zjawiskiem interesującym, żywym i oryginalnym — poznać można lepiej i bardziej intymnie z notatek, materiałów, marginesów pracy i twórczości. Takim zbiorem listów, dzienników i raportów są *Podróże* opracowane przez Leszka Kukulskiego, wydane w „Czytelniku" — po raz pierwszy w tak obszernej wersji polskiej.

Czytajmy więc *Podróże* jako notatki naukowca. „Powinienem zakreślić dzisiejszy dzień w mym notatniku najpiękniejszym karminem — pisze Potocki w dzienniku z podróży przez stepy Astrachania i na Kaukaz, jaką odbył w latach 1797—98 — zdobyłem bowiem całkowitą niemal pewność, że lud Alenów istnieje jeszcze wraz ze swym językiem, nazwą, a może i obyczajami." Piękny to przykład satysfakcji badacza i naukowego zapamiętania. Ale oto następny, zanotowany parę stron dalej, jakby dla porządku tylko i bez specjalnego nacisku: „Od szesnastego października byłem całkowicie pochłonięty sporządzaniem mapy do Herodota. Przez półtora roku tkwiła mi w głowie jak Minerwa Jowiszowi, wreszcie wyszła na światło dzienne — bardziej przejrzysta, niż ośmieliłem się marzyć. Wszystkie odległości i granice wykazują zgodność nie tylko wzajemną, ale również w stosunku do trasy pochodu Dariusza i szlaku karawan z Borystenu. Na mapę przeniosłem całą czwartą księgę Herodota po grecku i po francusku, a każdą krainę opatrzyłem tekstem wyjaśniającym jej rzeczywiste położenie. Ponieważ zniechęcony jestem do wydawania swoich prac drukiem, zadowolę się sporządzeniem tylu odbitek mapy, by nie przepadła całkowicie".

Bibliofilskie wydanie mapy, sporządzonej po francusku i po grecku według Herodota — to już jest coś, to ważny szczegół do portretu badacza *con amore* i orientalisty z przypadku. Można pisać dla rozrywki wiersze pornograficzne i wydawać własnym sumptem w kilku egzemplarzach, by nie przepadły całkowicie. Czasem artysta tak intymnie i dyskretnie traktuje swoją sztukę, liczy się tylko z opinią przyjaciół, dla nich pisze i ewentualnie jeden egzemplarz przeznacza jeszcze dla potomności. Potocki tak właśnie postępował, ale był w tym skrajny, uparcie konsekwentny i — gdyby nie odcień naukowej rzetelności, nawet pedanterii — chciałoby się westchnąć: melodramatyczny. Niejedna rozprawa wydana we własnej drukarni została przez autora zniszczona, ponieważ nie zyskała przychylności ludzi, których zdanie

cenił powyżej swojego talentu. A tu jeszcze — mapy na użytek spadkobierców! Autor *Podróży na Kaukaz* nie liczył widocznie na zrozumienie i sympatię współczesnych. A może ten trzydziestopięcioletni mężczyzna był zgorzkniałym, rozczarowanym mizantropem, pogrążającym się w wyczerpującą i dość jałową przecież dla tak bystrej inteligencji pracę po to tylko, by wraz z Herodotem oddalić się od swojej epoki, od kataklizmów politycznych i dramatów społecznych tego dziesięciolecia, które wydało rewolucję francuską, rozbiory Polski i niezbyt jasną sytuację rodzinną zdeterminowanego podróżnika?

Nie od razu przecież zaczął Potocki rysować mapy. Ten młody arystokrata, dziecko wieku racjonalizmu i oświecenia, podróżował wiele dla przyjemności, prowadził życie towarzyskie, ożenił się z jedną z najpiękniejszych panien, Julią Lubomirską, bywał także namiętnym obserwatorem politycznym i — politycznym graczem. Nie, to ostatnie brzmi zbyt ostro. Potocki nie był nigdy wyrachowanym specem od politycznych rozgrywek. Działał impulsywnie, bezkompromisowo. W roku 1788 wydał memoriał o konieczności uzbrojenia kraju i natychmiast opodatkował się dobrowolnie, składając na ten cel piątą część swoich dochodów. „Jeśli szczęśliwa przyszłość pozwoli jeszcze stać się użyteczniejszym krajowi — pisał z odrobiną nieszkodliwej, a nawet sympatycznej emfazy — nie uchybię pewnie żadnej do tego sposobności, a gdy posługa Ojczyzny wymagać będzie całego mojego majątku, zdrowia i życia ofiary, z ochotą ich poświęcę na okazanie, żem jest dobrym Polakiem."

Graczem natomiast był Potocki w innym sensie. Politykę traktował jako jedną z szans, jedną z możliwości swego życia, działania. Z łatwością przerzucał się do niej od prac naukowych czy literackich — i na odwrót. Stawką było życie, partnerem niepokój, poszukiwanie, nienasycenie psychologiczne i intelektualne, nie dopuszczające poczucia stabilizacji, równowagi, wszelkiego dokonania. Atutami w tej grze stawało się dla Potockiego wszystko, cokolwiek przedsięwziął. Poszukiwanie wrażeń w podróży i kartka papieru, nad którą przeżywał emocje pisarza. Żmudne, systematycznie prowadzone badania naukowe i działalność — właściwie pasja bardziej niż działalność— polityczna. Wybuchająca nagle, nieoczekiwanie — i na krótko zwykle. Wywołująca znużenie, zniechęcenie, myślę, że także poczucie bezsilności i własnego wyobcowania ze społeczeństwa, z konfliktów tak układanych przez historię, że wszelka ofiara i wszelka krew okazują się w końcu bezpożyteczne i daremne.

Znalazł zresztą Potocki dla swego politykowania uzasadnienie całkiem rozsądne, do zbytku rozsądne — i dlatego właśnie pozwalające się domyślać motywów niedopowiedzianych czy niezbyt jasnych. „Jestem zadowolony ze swego położenia i cieszy mię, że urozmaiciłem swe zatrudnienia naukowe odrobiną polityki. Sama wiedza bowiem nie wzbudza szacunku w bliźnich i otoczenie zaczyna cię uważać za szaleńca, który nikomu nie jest potrzebny, co w końcu staje się nieznośne."

Pamiętajmy, że już te zatrudnienia naukowe były tylko ucieczką, że były adresowane do przyszłości, że — czy to w rysowaniu map, czy w badaniach nad początkami Słowian — Potocki wcale nie liczył na wdzięczność i zrozumienie współczesnych. Nie robił nic, by ich swymi pracami naukowymi zainteresować, żeby wyniki badań przynajmniej dotarły do nich. Nie mogą

więc szczerze brzmieć jego lamenty, że „sama wiedza nie wzbudza szacunku": nie próbował bowiem tego szacunku na szeroką skalę zdobywać. Szukał w istocie nie szacunku i aprobaty otoczenia, ale możliwości pełnej wewnętrznej wypowiedzi. Szukał formy, w której pomieściłby się cały, szukał takiej pozycji, w której stałby się wobec świata i rzeczywistości poważnym partnerem. To tęsknota zupełnie zroznumiała. Natomiast sytuacja zwykle umykała mu z rąk. Wielka kampania polityczna, prowadzona z wolteriańskim temperamentem i entuzjazmem w okresie Sejmu Czteroletniego, zakończyła się Konfederacją Targowicką, wojną i porażką obozu patriotycznego. Potocki był i w Sejmie, i na polu walki, wydawał broszury polityczne w swej drukarni wolnej i długie godziny trawił przy biurku pisząc lub przepisując z zagranicznych autorów *Aforyzmy o wolności*. Zbyt wiele zaangażował w tę walkę, by porażka nie miała go zdruzgotać lub przynajmniej zniechęcić. Odebrała mu istotnie ochotę do politykowania. Ale — patrzmy teraz uważnie, jak bardzo aktualny jest ten przykład! — w zmienionej sytuacji Potocki potrafił odwrócić się zupełnie od swych niedawnych pasji i z równą siłą, z równą energią — chociaż wątpię, czy z równym przekonaniem — poświęcić się zatrudnieniom innym, rysowaniu map, pracy naukowej, podróży na Kaukaz. I co więcej, w jego dziennikach nie znajdziemy ani jednej aluzji na tematy polityczne, nic, co by mogło świadczyć, że autor podróżując pamięta, na jakim świecie żyje. Niestety, jak widzieliśmy z przytoczonej notatki, i tego entuzjazmu naukowego nie starczyło na długo, i on się wyczerpał, i on pozostawił pustkę, niedosyt, nie związał wszystkich sił twórczych i nie przyniósł rozstrzygnięcia w nieustającym dialogu ze światem.

2

Lektura *Podróży* uparcie narzuca pytanie: dlaczego? Skąd ta pasja podróżnicza — nie do Paryża przecież, nie do Londynu, nie do Rzymu, Berlina i Madrytu, przynajmniej nie tylko tam. Ale jeszcze do „Turek i Egiptu", do Królestwa Marokańskiego, do Astrachania i na Kaukaz, do Chin i Mongolii. Taki jest bowiem wykaz podróży najznaczniejszych, (nie wliczając Saksonii i Holandii), podróży, z których Potocki uważał za stosowne pisać i publikować notatki. Mieszkał w Paryżu i w Berlinie, W Madrycie, w Rzymie i Petersburgu, nie pisał stamtąd wszakże, zbyt utarte to już były szlaki; tak jak u nas o podróży do Warszawy może jeszcze dać reportaż jakiś początkujący dziennikarz z prowincjonalnej gazety, ale nigdy redaktor, który w tej Warszawie spędza połowę swojego życia i traktuje ją jako swe drugie, stałe miejsce zamieszkania.

Skąd więc ta pasja niekonwencjonalnego podróżowania, jaka jest jej psychologiczna podszewka? Nie, na pewno nie zwykła globtroterska ciekawość, na pewno nie żądza sensacji i przygód. Potocki potrafił przez kilka ostatnich lat swego życia siedzieć w wiosce na Ukrainie jako mężczyzna w sile wieku, który nie potrzebował jeszcze wyrzekać się świata, życia czy lądów nie odkrytych. Pamiętajmy zresztą także o jego ostatniej podróży. Wyruszył w nią dobrowolnie, trudno powiedzieć jednak, że popychany żądzą przygód. Tam, gdzie wybrał się Potocki, kończy się już przygoda ludzkiego życia. Taką decyzję może podjąć człowiek rozczarowany, ten, kto wyczerpał już

wszystkie szanse i wszystkie atuty swej egzystencji. Ale nie dlatego przecież ją podejmuje, że pragnie jak najprędzej odkryć ostatnią tajemnicę, że ogarnęła go nieprzeparta ciekawość spojrzenia na świat z przeciwnej strony istnienia. Przy biurku, na którym leży odbezpieczony pistolet, nie ma już miejsca na pasje poznawcze. Wydaje się, że układając życiorys Jana Potockiego nie można odróżniać intencji tej ostatniej podróży od wszystkich poprzednich.

W roku 1815 Potocki był mężczyzną 54-letnim i ukończył ostatnie karty romansu fantastycznego pt. *Rękopis znaleziony w Saragossie*. Wiek na pewno nie sprzyjał decyzjom nieprzemyślanym, niepohamowanej wyobraźni i gwałtowności uczuć. Trudno też mówić o jakimś kryzysie politycznym, skoro od kilkunastu lat autor *Parad* żył na uboczu, nie zaangażowany w aktualne spory, polemiki i konflikty zbrojne. Posiadał tę intelektualną swobodę i wyniosłość, która pozwalała mu nie dostrzegać stosunków nieprzychylnych i drażniących jego poczucie ładu i proporcji, która pazwalała mu stwarzać i narzucać sytuacje, własny klimat, umożliwiający egzystencję pomimo gwałtownych, nieskoordynowanych fluktuacji i zasadzek historii. Dlatego żaden kryzys i żadne rozczarowanie nie było dla niego ostateczną, nieodwołalną klęską osobistą. Raczej otwierało nowe perspektywy, zwracało zainteresowanie w nowym kierunku.

Klimat intelektualny ostatnich lat życia Jana Potockiego stwarzała praca nad *Rękopisem znalezionym w Saragossie*. I chociaż historycy zgodnie stwierdzają, że zajęcie to stanowiło tylko margines prawdziwych zainteresowań autora — trzeba powiedzieć przecież, że był to margines, na którym spotkały się wszystkie doświadczenia i przeżycia, własne koncepcje i lektury podróżnika, naukowca, polityka. Rzecz napisana została z niebywałym w ówczesnej literaturze rozmachem. W konstrukcję artystyczną powieści — szufladkową, ale o ileż bardziej zawiłą, subtelną i kontrapunktową niż osławiony pod tym względem *Dekameron* — wtłoczył Potocki całą swoją wiedzę, zdobytą podczas długich lat spędzonych nad starymi dokumentami i najnowszymi rozprawami filozofów, całą swą pasję naukową, filozoficzną i artystyczną. Ta książka, nie mająca sobie równej w ówczesnej literaturze europejskiej, przesądziła wszakże sytuację Potockiego, wydała wyrok druzgocący go jako autora. Któryż bowiem z rasowych pisarzy pozbyłby się za jednym zamachem wszystkiego, wiedzy, przemyśleń, koncepcji — któż sprzedałby je tak tanio na tysiącu stron jednej powieści, obdarzając na dodatek sztafażem tak fantastycznym! Już pod koniec pierwszego tomu zaczynamy ginąć w bogactwie, zatracać proporcje, zapominać o propozycjach autora. W tej książce fantastycznej w duchu romantycznych romansów i racjonalistycznej, tak jak tylko może być racjonalistyczna filozoficzna powiastka wieku oświecenia — odnaleźć można jeszcze jakiś daleki zarys wielkich utopii społecznych i filozoficznych, dzieł, które stanowiły pełny i ostateczny wykład wyimaginowanego systemu stosunków międzyludzkich. Ale Potocki nie pisze przy tym utopii. Zbiera tylko materiały, fakty naukowe, podania i legendy, istniejące w świadomości społecznej — i z nich rekonstruuje obraz świata, który czyta się jak najbardziej fantastyczną utopię.

Po Campanelli zostało tylko *Państwo słońca*, Cyrano de Bergerac napisał tylko *Tamten świat*. Potocki — *Rękopis znaleziony w Saragossie*. Wypowiedział się w tej książce do końca, on sam, mimo stylizatorstwa, mimo całej

konwencjonalności hiszpańskiej fantastyki. Przedtem pisał przecież nie tylko notatki i listy z podróży. Z „Turek i Egiptu" przywiózł sześć opowiadań. Z Maroka — długą opowieść zatytułowaną *Podróż Hafeza.* Ale była to tylko na popularny wówczas sposób ustrojona w kostium arabski rozprawka o stosunkach polskich. Na temat pierwszych opowiadań wyznawał matce: „Nie wiem, jak Ci się podobają wschodnie powieści; ja dziwnie je lubię i sam zaczynam się w nich ćwiczyć: dwuletnie ich czytanie tak mnie uczyniło w myśli wschodnie bogatym, że łatwo mi zebrać ich kilka razem i ująć we wspólną ramę. Pewien jestem, że w obrazach moich wschodnie zachowam podobieństwo, ale nie jestem zarówno pewny, że obrazy te spodobają się na Zachodzie".

Był zbieraczem i stylizatorem, inteligentnym, sceptycznym, lecz artystycznie, powiedzmy sobie szczerze, mało oryginalnym. Zaś jego oryginalność naukowa zasadzała się w przeważnej mierze na podejmowaniu badań zaniedbanych dotąd lub wyraźnie, rażąco niekompletnych. Był potem konsekwentny, szczegółowy, w miarę praktyczny, w miarę budował także zręczne uogólnienia — odkrywcze, jak badania nad początkami Słowiańszczyzny na terenach pruskich. I oryginalność beletrystyczna *Rękopisu* w gruncie rzeczy także na tym polega, że zebrał tam i skomponował problemy i doświadczenia, stanowiące już wówczas powszechny dorobek umysłowy.

Potocki potrafił jeszcze ogarnąć własną indywidualnością jeśli nie całość, to w każdym razie potężny wycinek wiedzy o społeczeństwie i człowieku. Dziś myślimy o tym z zazdrością, szacunkiem i zażenowaniem wobec własnego ubóstwa. Ale nawet wówczas nie zdołał się wymknąć regułom tragedii, tak jak dzisiaj nie wymknąłby się im autor, który spróbowałby opanować całokształt wiedzy i przesądów współczesnej ludzkości. To nie tylko kwestie ilościowe, pojemności intelektualnej. To jednak nowa jakość: człowiek, okazuje się nagle, ma wszystkich poza sobą, z ich wiedzą i dojrzałością, przekonaniami i doświadczeniem — lecz naprzeciw nieznanego, naprzeciw przyszłości stoi sam, opuszczony przez wszystkich, zamykających się w swych ciasnych ulach codzienności czy politykierstwa.

Myślę, że takie właśnie uczucie musiał mieć Potocki pisząc ostatnie kartki *Saragossy.* Nadszedł zmierzch epoki napoleońskiej, która przecież nie była już jego epoką. W ogromnej książce do ostatecznych osiągalnych wówczas granic została doprowadzona próba pogodzenia mitu chrześcijańskiego z oświeconym racjonalizmem. Nie ulegało wątpliwości, skąd należało wyprowadzić idee kulturalne i cywilizacyjne Europy. I równie niezbite było przekonanie, że nurt rzeki doszedł już do wybrzeży morskich, do punktu, w którym bezkarnie wyprzeć się można własnych źródeł. Pogodzenie wyzwolonego żywiołu ze skromnymi początkami dokonało się w groteskowej i fantastycznej atmosferze mauretańskiej Hiszpanii, było tworem pragnień i wyobraźni, jak najbardziej sztucznym i niezobowiązującym. Wszakże charakterem swym syntetycznym, finalnym — zamykało już wszelką drogę. Dotychczas wszystko było próbą, każda podróż, każda praca naukowa. Próbą i propozycją własnego dopasowania się do świata. Odtąd, skoro człowiek podsumował już swoje życie, skoro zestawił swe przeżycia, nauki, doświadczenia i wykreślił mapę własnej sytuacji — nie pozostało już miejsca na próby, cieniowania i poprawki. Mapa była przecież dokładna, oparta na gęstej siatce aktywności, agresywności nawet, zaborczych, intensywnych poszukiwań. Powstał bilans

obiektywny, który nie uwzględnia więcej rezerw psychicznego nienasycenia, w którym ujemny wynik psychologiczny może już tylko przyspieszyć decyzję sięgnięcia po leżący na biurku pistolet.

3

Z bogatego, nieprzeciętnego życiorysu zostają później już tylko ciekawostki dla kronikarzy i biografów. Niedyskrecje, dwuznaczności, anegdoty. W ten sposób na portrecie bohatera znajdują się także jego bliscy. Dlaczego na przykład mielibyśmy nie zasięgnąć wiadomości od Koźmiana, który opowiada pikantną anegdotę o Janowej Potockiej, z domu Julii Lubomirskiej? Wraz z Rozalią Lubomirską i panią Kossowską uchodziła ona za najpiękniejszą kobietę Warszawy. I oto pewnego razu trzy gracje przekupiwszy sowicie lokaja znalazły się w sypialni księcia Józefa, by na dzień jego świętego patrona przystroić ją kwiatami i wdzięcznie upozować się do żywego obrazu. Cóż, kiedy szaławiła wrócił do domu mocno podpity i to jeszcze w towarzystwie podochoconej aktoreczki Sitańskiej. Arystokratyczny spektakl się nie udał, skandal natomiast był i sensacja na całą Warszawę, która w tym czasie — to notuję już zupełnie poza ramami obrazu — była, według najbardziej wiarygodnego świadectwa Fontaine'a z roku 1792, miastem o niespotykanej gdziekolwiek indziej w Europie ilości beznosych mężczyzn i kobiet.

Wiedział o tym wszystkim Potocki i dlatego uciekał? Zapewne nie ukrywano nic przed nim. Z miedziorytu Antoniego Tepplera, zrobionego według rysunku Ks. Preka, spoglądają smutne i melancholijne oczy człowieka, któremu nie oszczędzono ani jednego ciernia. Usta pełne i wydatne układają się — u młodego człowieka — w gorzki, bolesny grymas. Nie pamiętam, nie znam jakiegokolwiek portretu z tego czasu, który przedstawiałby postać równie zawiedzioną, rozczarowaną, równie dramatyczną w wyrazie bezsilności, rezygnacji, jakiejś absolutnej i jednolitej izolacji od tła, od różnorodnego bogactwa świata, które przecież nie było mu obce. Zniknęły wszelkie ślady energii i entuzjazmu, jakie można było jeszcze odnaleźć w działalności i w życiorysie, jakimi starał się przezwyciężyć narastające poczucie obcości, samotności. Autor *Podróży, Rękopisu* i *Aforyzmów o wolności* ze swej strony zaproponował epoce wszystko. Ale w tej nieobliczalnej gwałtowności ofert czaiło się już przeczucie, że nie zostanie przyjęty, że będzie musiał zostawić w przedpokoju ogromne teczki zbieranych przez całe życie załączników i odejść — niespokojny o nie, nie uzyskawszy posłuchania i bez żadnej wewnętrznej satysfakcji. Nie trzeba wcale czytać *Procesu* i można nic nie wiedzieć o daremnym poszukiwaniu sądu przez Józefa K. W życiorysie Potockiego jest to wszystko — nie skodyfikowane jeszcze jako żelazna reguła gry, ale przez to bardziej dramatyczne, drażniące, bolesne. I ten życiorys właśnie, jego nienasycenie, niepewność, wieczne poszukiwanie, jest jedynym współczesnym dramatem ułożonym przed stu pięćdziesięciu laty przez Jana Potockiego, pisarza i polityka, uczonego i podróżnika, masona i zbiega z rzeczywistości.

Zygmunt Greń

Andrzej Kijowski

NAD WODAMI JORDANU

1

Rzecz wyobraźni * jest drugą książką krytyczną Kazimierza Wyki. Drugą — powtarzam — i sam się dziwię temu określeniu. Obecność tego krytyka we współczesnych sprawach literackich — obecność w bieżących dyskusjach i ocenach — częstotliwość, z jaką powołuje się go na świadka, żywotność jego sądów oraz ich ugruntowanie w literackiej opinii nie pokrywają się bynajmniej ani z częstotliwością, ani — co ważniejsze — z ciągłością jego wystąpień. Działalność krytyczna Wyki została przerwana w roku 1949 wraz z likwidacją krakowskiej *Twórczości*. Zdaje mi się, że pamiętam, który artykuł był przed tą przerwą ostatni: *Bukiet z całej epoki*, rzecz o *Kwiatach polskich* Juliana Tuwima. Działalność tę wznowił Wyka „latem 1956". Termin ten podaję w cudzysłowie, gdyż jest nie tylko nazwaniem daty, lecz także tytułem, który krytyk nadał swemu cyklowi recenzji poetyckich ogłaszanych początkowo w *Życiu Literackim*. Cykl ten zapoczątkował działalność systematyczną trwającą aż do niedawna, przy czym terenem jej była ostatnio *Twórczość*. Między jedną a drugą datą, między rokiem 1949, ostatnią recenzją *Kwiatów polskich*, a latem 1956, artykułami dotyczącymi w głównej mierze debiutantów i młodych poetów, w ciągu lat siedmiu, które dzielą te dwie daty, powstają tylko artykuły krytyczne, stanowiące margines ówczesnej działalności naukowej Wyki. Dotyczą zatem zjawisk przeniesionych już w historię literatury, wpisanych w krąg tradycji. Na artykuły z tego czasu pada cień akademizmu. W tej książce tylko jeden taki artykuł się znajduje: *Drzewo poezji polskiej* — rzecz o Julianie Tuwimie, napisana w niedługi czas po śmierci poety (1954).

Porozumiejmy się co do sensu słowa „akademizm". Nie chodzi tu o samo poddanie się tradycji — nic to jeszcze nie znaczy. Chodzi o przyjęcie jej za sankcję, o dostrzeganie w procesach literackich jedynie narastania tradycji, powiększania się jej masy; chodzi dalej o przyjęcie wobec współczesności (gdyż ona to jest kryterium „akademickości") miary heterogenicznej; o pewnego rodzaju niewierność wobec współczesności, o brak solidarności z nią.

---

* Kazimierz Wyka: *Rzecz wyobraźni*. Warszawa 1959. Państwowy Instytut Wydawniczy; str. 483.

Ten rodzaj akademizmu historycznego (bo są i inne rodzaje) zagroził Wyce-krytykowi. Krytyk zdał sobie z tego sprawę najlepiej i owocem tej właśnie świadomości wydaje mi się działalność jego po roku 1956. Jego mianowicie postawa wobec debiutującej wówczas ekipy poetów.

2

Stąd osobliwa dysproporcja książki. Podzielona została *Rzecz wyobraźni* na trzy części. W części pierwszej, którą autor określa lapidarnym tytułem „zmarli", mieszczą się trzy artykuły o Tytusie Czyżewskim, jeden obszerny szkic o Józefie Czechowiczu, szkic o wierszach Krzysztofa Baczyńskiego, napisany w formie listu do poety, dwa artykuły o Gałczyńskim i trzy o Tuwimie. Zsumujmy: Czyżewski, Czechowicz, Baczyński, Gałczyński, Tuwim.

W części drugiej — ale przeskoczmy ową część drugą, na razie — w części trzeciej zatem, którą krytyk określa: „poeci dawniej pisujący wciąż oddziałujący", mieszczą się: artykuł o Przybosiu, artykuł o Anatolu Sternie (szerzej: o polskim futuryzmie), artykuł o poezji Zagórskiego (i w szerszej mierze o wileńskich katastrofistach), artykuł o poezji Bieńkowskiego, dwa artykuły o Różewiczu, artykuł o poezji Aleksandra Wata, dwa szkice ogólne. Powtórzmy: Przyboś, Stern, Zagórski, Bieńkowski, Różewicz, Wat.

I teraz część druga, środkowa: debiutanci lat 1956—58. Na tle „zmarłych" i „mistrzów" taki oto zestaw nazwisk: Białoszewski, Harasymowicz, Herbert, Grochowiak, Nowak, Kuśniewicz, Czycz.

Z tych trzech działów drugi jest na pewno najkonsekwentniej skomponowany: zawiera bowiem omówienie po prostu wszystkich najważniejszych debiutów z lat 1956—58. Nie wynika z przypadkowego doboru: krytyk legitymuje się rozważną selekcją spośród pełnego materiału, którego dostarczył mu ówczesny ruch wydawniczy. Dlatego więc ten cykl „latem 1956", kontynuowany przez dwa następne lata, jest także hierarchią, propozycją, proroctwem krytycznym: „*Obroty rzeczy* to debiut z gatunku tych, które pozostają...". „Byłbym zapomniał dodać: ze wszystkich prawdziwych debiutów roku 1956 najbardziej stawiam na Jerzego Harasymowicza"... „Stawiam na Herberta także"...

Apodyktyczność jest przeciwieństwem akedemizmu. Akademik jest jak podrzędny dyplomata, który najmniejszego kroku nie zrobi bez porozumienia ze swoim rządem. Krytyk zaś musi być trochę partyzantem, trochę watażką, co tylko własną władzę uznaje.

Coś z tego zapamiętania partyzanckiego jest w artykułach Wyki z lat 1956—58, kiedy to krytyk cały swój autorytet angażuje w sprawy ówczesnych debiutantów. Zastrzega się we wstępie: „Jestem pewien, że mi napiszą, iż wedle taryfy ulgowej były traktowane (debiuty — przyp. *A. K.*), powyżej rzeczywistej indywidualności podsądnych... Niechaj mi wolno będzie ryzykować... w stosunku do pokolenia, którego biografia jest jak drzewo przygięte do ziemi i na koronie swojej przywalone ciężkim kamieniem, drzewo o jakichże pełnych świeżości owocach. Kto chce, niech w takim sadzie wyszukuje zgniłki. Wielka mi sztuka je znaleźć!" (str. 9).

Niepotrzebne to zastrzeżenia. Zgódźmy się z tym, że jesteśmy przeciwko

krytykowi akademickiemu, to jest takiemu, który z wyżyn tradycji zastygłej w ustalone hierarchie, z wyżyn historycznego czy kosmopolitycznego doświadczenia, rozdaje ostrożne komplementy nie szczędząc nagan, których nadmiar nigdy nie szkodzi. Rzecz dziwna, że największą estymą cieszą się w literaturze i w społeczeństwie krytycy surowi, negatywni. Obdarza się ich mianem odważnych, przypisuje się im charakter, stanowczość etc. Jest to jednakże odwaga i stanowczość towarzyska. Krytyk taki ryzykuje utratę przyjaciół, popularności, osamotnienie wśród tych, których dotknął — opłaci mu się zresztą taka strata natychmiastowym zyskiem po stronie przeciwnej, antagonistycznej. Zresztą to głupstwa: gra toczy się o inną stawkę — jest nią czas, owa przestrzeń historyczna, w której rodzą się i giną wartości trwałe, ów *recul historique*, który tworzy dopiero literaturę. W tej skali ryzyko krytyka angażującego się po stronie pisarza, prądu, tendencji, ryzyko pisarza, który ma odwagę mianować i kreować pisarzy, jest nieporównanie większe, wartościowsze od tego, które ponosi krytyk degradujący, sceptyczny. I ten właśnie ostatni jest akademicki, wbrew pozorom: znosząc wartości, redukując zjawiska, niweluje teren, na którym wówczas pozostaje tradycja. Sandauer zdziwiłby się bardzo, gdyby mu powiedzieć, że jego kampania przeciwko współczesnym pracuje na rzecz poprzedników: na opustoszałym placu nie pozostaje Gombrowicz, lecz Żeromski.

Krytyk ryzykujący pochwałę przygotowuje teren dla przyszłego arcydzieła: pochwała jest przecież częściej antycypacją niż stwierdzeniem faktu. Krytyka awangardowa to krytyka antycypująca. Krytyka awangardowa to krytyka entuzjastyczna. Wszyscy czekamy na arcydzieło, wszyscy pracujemy na jego rzecz — wszak tylko arcydzieła się naprawdę liczą. Krytyk jest Janem Chrzcicielem, który chrzci w imię Mesjasza i odejdzie, gdy ten zjawi się nad brzegami Jordanu.

Janowi Chrzcicielowi dano znaki, według których miał rozpoznać Mesjasza. Krytykowi tych znaków nie dano. Jest więc Janem Chrzcicielem bez łaski.

3

Debiutanci lat 1956—58 są tu więc wszyscy lub prawie wszyscy. „Zmarli" i „mistrzowie" zjawili się w szczupłej gromadce, z której przypadkowych najczęściej luk i niedoborów autor również tłumaczy się w przedmowie.

Mniejsza o luki. Co jednakże łączy poetów, których Wyka przywołuje, aby na kształt chórów niebieskich otoczyły z prawa i z lewa garstkę wybranych debiutantów?

W szkicu o Józefie Czechowiczu pisze Wyka: „Niepowtarzalnym czarem sztuki Czechowicza, do którego żadnemu z uczniów i naśladowców nie udało się dotrzeć, jest w jego latach ostatnich osiągnięta równowaga pomiędzy sztuką poetycką całkowicie współczesną, całkowicie transponującą liryzm na wartość obrazu, a tym właściwie bardzo prostym, bardzo polskim kamieniem u dna, wokół którego łuszczy się i śpiewa nurt jego pieśni" (str. 45).

Wydaje mi się, że w tej formule mieści się pewien skrót problematyki poetyckiej, poszukiwanej przez Wykę. Chodzi tu innymi słowy o oswobodzenie poezji z postromantycznego werbalizmu, bez utraty tego, co jest poezji roman-

tycznej — i w ogóle poezji — urodą wrodzoną, chodzi o stopniowe roztapianie się podmiotu lirycznego w samej strukturze wiersza, bez utraty najgłębiej pojmowanej podmiotowości poezji, chodzi o wyprowadzenie wiersza polskiego z krajowego, romantycznego, sentymentalnego opłotka bez utraty tego, co jest tej poezji sercem i krwią.

Ten proces śledzi Wyka na przestrzeni półwiecza. Śledzi dzieje liryzmu, który staje się nienazwaną emanacją wiersza, jego substancją międzysłowną. Wiersz staje się planem przeżycia, poeta rozpina siatkę wzruszeń i asocjacji możliwych — sam czatuje na czytelnika jak pająk, który tylko w ludowych lub dziecinnych malowankach tkwi pośrodku sieci — w rzeczywistości jest niewidoczny, zawinięty w szarym kokonie, nieobecny — do czasu.

Ten proces znikania podmiotu lirycznego dokonuje się w symbolizmie. Obraz odrywa się od swego lirycznego sensu, poczyna grać sam, poeta powierza mu swe intencje, rzuca je na falę obrazów. Architektura wiersza jest początkowo ciasna, zbyt adekwatna do sensu lirycznego, zbyt jednoznaczna, nazbyt często podparta puentą: wówczas poeta wysuwa się ze swego ukrycia, przemawia, określa, „przesyła".

Destrukcja postromantycznego werbalizmu, następna destrukcja symbolizmu — przybór wieloznaczności, schodzenie poezji w podziemne korytarze języka — oto punkt wyjścia Wyki. Jest więc tym punktem wyjścia modernizm — gdyż wtedy ten proces się odbywa. W modernizmie zatem, w formowaniu się i rychłej destrukcji symbolizmu Wyka widzi źródło współczesności poetyckiej. Gdyby przyszło Wyce wymienić (z prawem maksymalnego skrótu) patronów tej współczesności, myślę, że wymieniłby bez wahania Leśmiana i Przybosia. Leśmiana jako tego poetę, który problematykę poetycką — tak estetyczną, jak filozoficzną — pierwszy przeniósł w warstwę języka, który poezję przemienił — mówię metaforycznie — z pewnego rodzaju aktorstwa w pewnego rodzaju muzykę. Mówię tu o aktorstwie, mając na uwadze tę jego właściwość, iż operuje ono jednocześnie słowem, brzmieniem głosu, przebiegiem myśli i obrazów, sytuacją — więc elementami obiektywnymi — jednocześnie zaś elementami związanymi z tym, który mówi: gestem, pozą, grymasem, brzmieniem głosu. Coś podobnego jest z wierszem przedsymbolicznym: jest ów podmiot liryczny, jest sytuacja, w której się znajduje (psychologiczna? historyczna? kosmiczna? filozoficzna?), i ów podmiot liryczny narzuca siebie, zanim narzuci słowo. Liryczne dokonanie biegnie tu niejako dwoma torami: wiersz romantyczny wibruje zawsze wokół kogoś, wokół postaci, która gra w naszej wyobraźni, która wyobraźnię naszą przemienia w scenę. To nazywam poetyckim, romantycznym „aktorstwem". Zaś „muzyką" nazywam sztukę budowania rzeczywistości nadludzkiej, obiektywnej.

Cóż tu więc Leśmian, z tak rozbudowaną anegdotą, stwórca i ojciec wielu stworzeń i roślin, Leśmian tak nieabstrakcyjny, tak od swego świata zależny... Tu raczej szukajmy Przybosia — najbardziej „pozaludzkiego", „obiektywnego", najbardziej przeto „muzycznego" z poetów. I rzeczywiście, mówiąc o nowej muzyczności poetyckiej — o muzyczności Czechowicza, Wyka wyprowadza ją (nieoczekiwanie na pozór) z ducha awangardy, z Przybosia właśnie:

„Muzyczność Czechowicza jest z ducha awangardy, z linii Przybosia. Z ducha awangardy, ponieważ promieniowanie rymiczne nie idzie u niego w sposób tradycyjny, od brzmień i fraz metrycznych w głąb, ku treściom. ...Wzięty

z Przybosia budulec obrazowy, skrzesany i prostościenny, zanurza w irracjonalnym duchu muzycznym... To zanurzenie, nie będąc prostym nawrotem na porzucone pozycje rytmiki tradycyjnej, wyznacza u Czechowicza — sprawę jego nowej muzyczności. Takie jest bowiem promieniowanie rytmiczne, taka jest jakaś wewnętrzna instrumentacja wierszy Czechowicza, że góruje w niej rytm obrazów. On jest instrumentem głównym, a jego rytm udziela się dopiero warstwom sąsiadującym..." (str. 51—53).

Rolę Przybosia widzi więc Wyka w przeniesieniu poezji w lawę językową, w sferę słowa, które „wyrażając stwarza" (str. 317). I tutaj właśnie Przyboś spotyka się z Leśmianem.

Powiedzieliśmy, że Leśmian stwarza poezję ze świata, przedmiotów, stworzeń, roślin, pejzaży — tak jak poeta romantyczny — i że jest od tego świata zależny. Jest to jednakże zależność obustronna: Leśmian bowiem sam jest stwórcą świata, który potem zamieszkuje. Jest to świat zatopiony: z zatopionego lądu wyrastają jego głębinowe, wiotkie rośliny, krążą wśród nich głębinowe potwory przypominające ludzi, tak jak denne ryby morskie przypominają tylko ryby oglądane na powierzchni. Pierwotnym żywiołem, w którym zatonął świat Leśmiana, jest język — po raz pierwszy tutaj język odgrywa rolę przekształcającą rzeczywistość obiektywną. Rzeczywistość zanurza się w toni przed- i przyrostków, odmieniających funkcje słowa, opalizujących znaczenia, w nieobliczalnym bezmiarze neologizmów, w wieloznaczności, w chwiejności, w samozdziwieniu gramatycznym. I filozofia Leśmiana nie wynika z baśniowego, symbolicznego sensu anegdot o dwunastu braciach i topielcu zieleni — to sensy drugorzędne, banalne. Nie wynika także z formuł: nie trzeba brać „zieleni samej w sobie" jako wyznania neokantowskiego. Filozofia Leśmiana zawarta jest w tym rozchybotaniu całego świata, w tym rozbiciu jego związków, w tej jego dezorganizacji powszechnej — w miejsce której pozostaje w pustce tylko ów nowy porządek językowy, co jest jednocześnie jedynym trwałym porządkiem tej poezji.

Sprowadzenie poezji do porządku językowego dokonuje się naprawdę dopiero w awangardzie. Lecz proces ten formuje się w zaczątkowej, naiwnej jeszcze formie u Leśmiana i dlatego tylko pozornie zaskakujące jest u Wyki nazwanie Białoszewskiego poetą leśmianowskim: „Pierwszy raz od czasu Leśmiana pojawia się poeta prawdziwie leśmianowski... Poeta leśmianowski w sensie poety filozoficznego, który samym obrazem i samą konstrukcją materii poetyckiej wykłada swoją wieloznaczną i wieloboczną filozofię" (str. 182).

Na tej paraleli zamyka się oś historyczna, na której Wyka ustawił swój obraz współczesnej poezji. Pewnego rodzaju niekonsekwencją wydaje się kredyt udzielony tym zjawiskom poetyckim, które cofają się do punktu wyjścia, które kontynuują tradycję symbolizmu, nie zaś jego proces przekształcający materię poetycką; myślę tu o Harasymowiczu w pierwszym rzędzie, myślę także o Grochowiaku, w pewnej mierze o Herbercie. Mogłoby się wydawać, że krytyk poza Przybosiem nie widzi żadnej drogi. Mówiąc o synkretycznej awangardowości Białoszewskiego, Wyka zdaje się synkretyzm ten proponować w sensie poszerzonym — zdaje się myśleć o syntezie poetyckiej okresu zamkniętego dwoma końcami osi: Przyboś — Leśmian. Stąd baczna uwaga dla wszelkiej drwiny, parodii, stylizacji, dla wszystkiego, co będąc świadectwem pewnej nadświadomości kulturalnej, świadczy o synkretyzmie wiszącym w po-

wietrzu. Łączy się to także zapewne z wykładaną niekiedy przez Wykę teorią o niedorozwoju i niewyżyciu polskiego modernizmu.

W książce czuje się więc zamknięte koło. Jest to chyba zgodne ze stanem współczesnej poezji polskiej. Ale czy zgodne z tendencjami poezji światowej?

4

Piszący te słowa nie zajmuje się poezją i zapewne ma mniej praw do komentowania książki Wyki niż wielu innych krytyków. Proszę więc przyjąć usprawiedliwienie. Literaturę traktuję zbyt niecierpliwie i pobłażliwie, abym z dobrym skutkiem mógł pisać o poezji, która przypomina mi robotę pająków zasnuwających otwór tunelu górskiego w przerwie pomiędzy jednym a drugim przebiegiem ekspresu. Żadna z wielkich spraw naszego wieku nie została „postawiona" w poezji: ani jedna formuła, ani jedna postawa, ani jeden krzyk poety nie zaważył na naszych czasach, tak jak zaważyli na swych epokach Byron czy Baudelaire. Wszystko stało się w prozie — w powieściach Malraux, Camusa, Faulknera krzepły treści współczesne. I nie jest rzeczą przypadku, iż poezja w wielu krajach, w tej liczbie i w naszym, stała się literackim, artystycznym, intelektualnym partykularzem. Tylko z nawyku użycza się uwagi głosom, które stamtąd dobiegają.

Myślę, że jest winą krytyków poezji, iż poetów swoich i siebie oddalili od zbiorowego sensu literatury. I jeśli odważyłem się przystąpić do skomentowania książki Wyki, to dlatego, iż krytyk ten umie uczynić z poezji kartę zbiorowej biografii, projekcję życia, zjawisko żywotne i codzienne, jak styl miłości, zabawy, wrażliwości powszechnej.

Za treść najgłębszą i najbardziej niezmienną poezji współczesnej krytyk przyjmuje wyobraźnię. Jej formowanie, jej dzieje, jej promieniowanie. Jest to kategoria społeczna. Jest to kategoria historyczna. I dlatego poezja pod piórem Wyki przemienia się po prostu w powietrze, którym oddychamy.

Jest bowiem w istocie powietrzem epoki. I wtedy, gdy — jak wiersz Czechowicza — jest jej adekwatnym wyrazem artystycznym, i wtedy, gdy — jak nieudolny wiersz debiutanta — szuka, proponuje, błądzi. I wtedy także, gdy — jak w poezji Wata — w postaci półpoetyckiego zapisu świadczy o niepokoju umysłu dojrzałego, o późnej krystalizacji.

Kazimierz Wyka traktuje poezję ponad jej własną miarę. Wyprowadza ją z partykularza na brzegi wielkich rzek ludzkiego losu.

Andrzej Kijowski

TRAGICZNA KSIĄŻKA

A n d r z e j B u r s a: *Wiersze:* Kraków 1958. Wydawnictwo Literackie; str. 127.

W listopadzie 1957 roku zmarł nagle Andrzej Bursa, młody poeta krakowski, liczący zaledwie 25 lat życia. Nazwisko jego znane było z kilku obiecujących wierszy, drukowanych w prasie. I nagle koniec. Już to my mamy szczęście do zdolnych, utalentowanych i obiecujących poetów, którzy kończą tragicznie. Wojna sprzątnęła całe pokolenie świetnych młodych poetów, późniejsze lata otrzymały także swe ofiary, ludzi wrażliwszych, tragicznie powikłanych w swych osobistych przeżyciach. Gdy się *post factum* czyta w całości dzieło młodziutkiego poety zebrane przez jego przyjaciół, gdy się już wie, jak się zakończyła ta jego poetycka i życiowa zabawa, wiersze te tym bardziej przejmują swoim tragicznym niepokojem, straszliwym, bolesnym grymasem.

Zapewne sam poeta inaczej ułożyłby ten swój pierwszy tom. Odpadłyby juvenilia, te tak świetnie napisane wiersze „skamandryckie", które mógłby podpisać i Baliński, i Lechoń, i Wierzyński, tak są po mistrzowsku gęste, związane, wartko płynące, krasomówcze. Nikt nie może się przyczepić do późniejszych wierszy sprozaizowanych, że gardzą one „formą", ponieważ autor nią nie włada. Włada, i to znakomicie, aż do kunsztownego ronda włącznie. Ale oto przykład, jak treść poezji kształtuje jej miary wersyfikacyjne, jej stylistykę. Powoli do wierszy Bursy wdzierają się elementy satyryczne i groteskowe, ale jeszcze nie rozsadzają tkanki wiersza. I *Generał*, i *Szczury*, i *Pożegnanie z psem*, epatujące wulgarnymi zwrotami, jeszcze trzymają się w poetyce niemal klasycznej, odświeżonej wulgaryzmami, ironią, odrzucaniem koturnu.

Zziębnięty Szekspir chlipie zupę,
By ulgę przynieść głodnym trzewiom.

Dopiero *Malarstwo obłąkanego* zaczyna chwiać się w posadach wersyfikacji, rozluźnia się i uwalnia z rygorów rytmu i rymu. Poeta zaczyna „dorastać do szaleństwa", wprowadzając elementy nadrealizmu o silnej jednak wewnętrznej logice. I w tym, i w następnych wierszach pojawia się obsesja tortury, bólu, zbrodni. Aż do końca, do świetnego obrazka prozaicznego *Smok*, poezja Bursy ma się żywić okrutnym pokarmem torturowanych i rozszarpywanych ciał.

Wiersz ulega całkowitemu sprozaizowaniu w stylu Różewicza i za Różewiczem też przejmuje problematykę moralistyczną. Na tej „młodej poezji", gdyż ciągle jeszcze jest to ta sama „młoda poezja", dobijająca się dziś debiutów i uznania, Bursa uderza czytelnika właśnie swoim niepokojem moralno-intelektualnym. To nie jest poezja zgrabnych i dowcipnych obrazków, na nowo przeżytych sentymentów ani dowcipnego pseudofilozoficznego nadrealizmu. Kpina, ironia, gorycz, dezawuacja wszelkich „ludzkich" uczuć — nie mają tu owego kabaretowego posmaku, co w wierszach innych poetów tej generacji. Bursa jest śmiertelnie poważny, śmiertelnie ponury i śmiertelnie niemoralny. Ton

jego poezji określiłoby się jako niesłychanie młodzieńczy, gdyż wbrew wszelkim utartym schematom tylko młodość potrafi być tak bezkompromisowo i bezlitośnie tragiczna i ponura. Z tego się wyrasta, powiedziałoby się młodemu autorowi, gdyby nie to, że zalicza się on do tego niewielkiego procentu młodych, którzy z tragizmu młodości nie wyrastają, lecz od niego giną.

Obraz świata widziany oczyma Bursy jest kafkowski. Życie jest bezsensowną dreptaniną połączoną z torturą. Beznadziejność i bezsensowność wszelkich ludzkich czynności i poczynań czyni z życia dno piekła, tym straszniejsze, że człowiek sam je sobie stwarza i troskliwie pielęgnuje dokoła siebie. Człowiek jest skazany, jak u Kafki, tylko wykonanie wyroku nieustannie się odwleka. Nawet tak powszechne uczucie, jak miłość, nie uratuje się przed demaskatorskim przeżywaniem poety. Jest udręką chronienia się przed ciążą. To nie lada „odwaga" napisać taki wiersz o miłości w okresie, gdy sama idea poezji miłosnej stanowi jakąś zdobycz i powstają poeci specjalizujący się w liryce miłosnej, w poprzednich latach nie istniejącej niemal bez ogólnych wydźwięków. W wierszach *Dobry człowiek, Mój dzień* i wielu innych Andrzej Bursa wykpiwa i odrzuca moralność, trudno nawet powiedzieć mieszczańską czy drobnomieszczańską moralność. Odrzuca jej zasady w ogóle, a przede wszystkim zasady tzw. dobroci, porządności, życiowej mądrości. Zwłaszcza podstawa moralności naszej cywilizacji, polegająca na tym, aby nie bić słabszego, nie znęcać się nad upośledzonym, nie wyśmiewać się z ułomności — została przez Bursę podważona. Stąd np. wiersz „że sposobów znęcania się nad gośćmi niskiego wzrostu". Kto by wziął te wiersze dosłownie, musiałby zawrzeć oburzeniem na odwracanie pojęć moralnych. Ale jest w tych wierszach, gdy się je czyta razem, tyle bólu, tyle szamotania się i gorzkiej ironii, że stają się one najbardziej tragicznymi dokumentami. Urodzony w 32 roku, miał siedem lat, gdy rozpoczęła się wojna. Mały Bursa skończywszy 7 lat wraz ze swymi rówieśnikami nie poszedł do zwykłej szkoły, poszedł do straszliwej szkoły historii. Bursa należał do wrażliwszych, dlatego też nie umiał przybrać beztroskiej postawy młodych poetów, odwróconych od wszelkiej problematyki i zwolnionych w swoim sumieniu z jakiejkolwiek postawy społecznej. Postawa społeczna Bursy zbliża się do jakiegoś rozpaczliwego anarchizmu.

Ironiczny wiersz *Z zabaw i gier dziecięcych* przypomina nam anegdotę opowiadaną o Gałczyńskim, który pono przed wojną także wymyślił „zabawę w staruszka", którego się kładło do wanny i zabijało tępym narzędziem, aby następnie wziąć następnego staruszka. U Gałczyńskiego był to dowcip, makabryczny, surrealistyczny dowcip. Zabawa w staruszka i aniołka proponowana przez Bursę bynajmniej nie jest zabawna. Jest to znowu jeszcze jeden odprysk tego swoistego ironicznego moralizmu *à rebours*. Wielu ludzi przechodzi do porządku dziennego nad faktami zabijania, znęcania się, roztrzaskiwania główek dzieci, nad opowieściami wyniesionymi z obozów i wojennych doświadczeń. Jedni oburzają się wewnętrznie i przechodzą do swoich spraw. Inni zaś, zwłaszcza młodzi, formujący się dopiero wewnętrznie, dokonują w sobie bolesnej operacji przestawiania wszelkich nabytych wartości i pojęć. Skompromitowana moralność leży w gruzach. Teraz wolno już wszystko. Dobroć, mądrość, wyrozumiałość, uprzejmość zdają się tylko włożonymi maskami, im kto lepszy w przeciętnym znaczeniu tego słowa, tym bardziej zasługuje na bicie po twarzy.

widziałem zachód słońca
i wychodek w nocnym lokalu
nie znajduję specjalnej różnicy

To uporczywe wywracanie hierarchii i kpina z rzeczy uznanych i przyjętych na wiarę chroni tylko pewne wartości, jakie np. Bursa dostrzega w postaci świętego Józefa, który był cieślą, fachowcem, wychowywał Dzieciaka, o którym wiedział, że nie był jego synem, a jak uciekali przed policją — niósł Dziecko i najcięższy koszyk. Albo *Obrona żebractwa*, wiersz, w którym chwali poeta prawdziwą, żywą sztukę żebraków, ślepców, kulasów — oni są prawdziwymi artystami, „osiągają pełnię realistycznego uogólnienia", kpi poeta z krytycznych

oklepanek, oni są awangardą sztuki, są nowocześni, a przy tym strzegą tradycji starej jak świat. Ten wiersz jest generalnym oskarżeniem sztuki, która nie sprawdza się życiem, sobą, męką, trudem i niewygodą.

za jakikolwiek datek o każdej porze dostarczają nam emocji czystej i niesfałszowanej...
oni nie jedzą drewnianego chleba...
nie markują (słowo godne waszej kultury) śmierci jak w waszych teatrach...
ale grają całym ciałem wystawionym na mróz skwar i ulewę każdym gestem głosem i wszą na kołnierzu...
aby osiągnąć zamierzony efekt muszą surowo przestrzegać trybu życia nakazanego regułą
spać na ławkach w parkach i na dworcach nie dojadać i upijać się
a pomimo że śmierć i chleb jest u nich prawdziwy...
sztuka ta nie jest ani trochę naturalistyczna...

Tak pojmując sztukę, Bursa nie mógł pójść na łatwą karierę literacką, która niewątpliwie otwierała się przed nim. Nie chciał jeść drewnianego chleba. Wolelibyśmy, aby był odrobinę mniej bezkompromisowy i prawdziwy, aby żył i pisał dalej. Odczuwany przez Bursę bezsens życia nie dawał mu niestety poczucia wolności i swobody. Ból w szczękach był silniejszy niż potrzeba ziewania. Dlatego też nie śmierć, lecz ból jest obsesją poetycką Bursy. Ból odczuwany nawet po śmierci („Inaczej wyobrażałem sobie śmierć", „bukiety bólu", nieprzebrane „rezerwy bólu" — *Koń*).

To jeszcze jeden powód, dla którego tak tragiczna wydaje się poezja Bursy, tak bolesnym staje się dokumentem. Zwłaszcza że przy całym swym amoralizmie czy też antymoralizmie jest Bursa wrogiem cynizmu moralno-politycznego, czego dowodem jest próba dramatyczna pt. *Zwierzęta hrabiego Cagliostro*.

Pokolenie Bursy, jeśli wolno uogólniać, nie czuje się dobrze w swojej bezideowości, w swojej negacji.

Czekałem kilka lat
aż wreszcie przyszedł Wernyhora
zanudzał mnie przez całą noc
wypalił mi wszystkie papierosy
nic nie rozumiałem unieruchomiony na krześle

bolała mnie prawa noga krzesła
nie czułem swojej ręki
ścierpła mi lewa noga krzesła
policzyłem wszystkie jego guziki
i wszystkie paski jego swetra
nad ranem poszedł

teraz znów czekam.

Jest to jeden z nielicznych wierszy o akcencie autoironicznym.

Mała jest i na zawsze już skończona książeczka poezji Bursy, jedna z wielu licznych książek młodych poetów, których nam nie braknie. A jednak wierzę, że te liczne tomiki poezji, lepsze, gorsze czy znakomite, nie przysypią małego tomiku Bursy, który pisał swoim życiem i śmiercią, i bólem. Prawdziwość tej książeczki, autentyzm, jak mówią, wynosi ją ponad inne, bardziej może perfidne w artystycznym kształcie. Poezja ta mówi wiele o autorze, mówi też wiele o młodzieży naszej, o którą tak się dziś spierają moraliści i pedagodzy. Książka Bursy powinna być dla nich rzuconym na stół dysputy ważkim dowodem.

Anna Kamieńska

„LATO" PO LATACH

A d o l f R u d n i c k i: *Lato*. Warszawa 1959. Państwowy Instytut Wydawniczy; str. 160.

Dla Rudnickiego po latach dwudziestu, tyle bowiem czasu upłynęło od pierwszego wydania *Lata* (1938). Dla piszącego te słowa po latach dziesięciu od pierwszej lektury, po pięciu od pierwszego krytycznego spotkania z książką. Przy tej okazji warto się odwołać do uwagi, zanotowanej przez Ru-

dnickiego w *Lecie:* „Widzenie nasze zmienia się, z godziny na godzinę widzimy co innego, co innego przygważdża naszą uwagę. Nie nie chce w nas trwać" (str. 152).

Cytuję tę myśl nie dla chytrego usprawiedliwienia siebie, ponieważ na szczęście nie mam żadnych krytycznych grzechów wobec Rudnickiego, ale dla pocieszającej satysfakcji, ponieważ wydaje mi się, że dziś widzę w książce Rudnickiego więcej, niż mogłem widzieć przed laty dziesięciu czy pięciu. Ta moja satysfakcja świadczy, rzecz jasna, na korzyść *Lata.* Znaczy to bowiem, przynajmniej dla mnie, że można w książce Rudnickiego widzieć więcej.

Całe życie książek sprowadza się do tego, czy widzi się w nich mniej, czy więcej przy każdej — jakby powiedział Ingarden — konkretyzacji. Poza konkretyzacjami czytelników książki, jak wiadomo, nie istnieją, są martwe. Zdarza się nawet, że autor dla samego siebie nie potrafi ich ożywić. Z chwilą napisania książki sytuacja autora jest zresztą identyczna z sytuacją czytelnika. Przypada mu zwykle honor pierwszego czytelnika, czyli prawo do pierwszej konkretyzacji. Na wszystkie inne konkretyzacje przestaje mieć jakikolwiek wpływ.

Przyznajmy jednak Rudnickiemu prawo do pierwszeństwa także po latach dwudziestu. Z prawa tego zresztą Rudnicki już skorzystał, dzieląc się w przedmowie wrażeniami, które w nim *Lato* wywołało. Oto one: „Prawdziwym bohaterem *Lata* jest świeża, młodzieńcza wrażliwość. Nie opisy, nie typy, nie myśli, nie sytuacje, lecz wrażliwość piszącego, tak mi się zdaje. Tym, którzy tę książkę w jej pierwszej części zechcą uważać za reportaż wakacyjny, nie mam nic do powiedzenia. Natomiast tym, którzy jej część drugą wezmą za coś w rodzaju reportażu z Góry i z jej niezwykłego świata, odpowiadam z radością: tak jest, na szczęście, tak jest! Na szczęście również młodej wrażliwości piszącego nie zabrakło siły i świat Góry otrzymał światło" (str. 5).

Nie dziwi mnie to, że część druga *Lata,* czyli ów reportaż z Góry znalazł u dzisiejszego Rudnickiego szczególny oddźwięk. We wszystkim, co najważniejsze w jego pisarstwie, wyśpiewał Rudnicki śmierć swojego świata. Reportaż z Góry opiewa jego trwanie. Jest głównym, jak dotychczas, u Rudnickiego zapisem tego świata w procesie trwania. To trwanie będzie, jak przypuszczam, fascynować Rudnickiego coraz bardziej. Bardziej niż śmierć. Gdy się już było Izajaszem, można zostać tylko twórcą Pięcioksięgu Mojżeszowego. Jeśli Rudnicki kiedykolwiek zostanie epikiem, powstanie epos tego świata, który w Rudnickim trwa bardziej realnie, niż trwał w czasie pisania reportażu z Góry. Nigdy nie jest się Homerem świata trwającego obiektywnie. Wtedy jest się tylko reporterem. Homerzy działają na tropach czasu straconego. Mam podejrzenie, że w Rudnickim narasta potrzeba poszukiwań straconego czasu. Potrzeba ta zresztą narastać musi. Radość z reportażu z Góry jest jej pierwszym przejawem.

Czy Rudnicki ma predyspozycje epickie? Wiadomo przecież, że jest najbardziej zdeklarowanym lirykiem w prozie, lirykiem przede wszystkim. Jego proza jest programowo podmiotowa, jego bohaterowie to media samego twórcy. Mimo to twierdzę, że Rudnicki jeszcze lepiej widzi, niż czuje. Powiedziałbym nawet, że widzi za dużo jak na potrzeby epika. Widzi odcienie, widzi niepowtarzalności, chwyta w swoim widzeniu momenty trwania. Od pierwszego spotkania z Rudnickim przeraża mnie jego nadmierne widzenie, widzenie aż krępujące, widzenie aż nieprzyzwoite.

Dowodów takiego obnażającego widzenia najłatwiej byłoby szukać w *Żołnierzach.* Ileż tego jednak w *Lecie!* Czy to obnażające widzenie nie jest właśnie najokrutniejsze w tej książce? Należałoby zasłaniać twarz przed kimś, kto widzi takie rzeczy: „Z Berga zrobiła się baba, natomiast z tragarza Krausa wylazł pies. Przeraziłem się Krausa. Był już wieczór, ktoś z góry jakby lał ciemną farbę coraz gęstszą. Siedziałem na werandzie miejscowej restauracji, gdy autochton podszedł. Wtedy skroś ciemności spostrzegłem spustoszenie: ta twarz stała się ostra jak szpikulec, cała jakby uciekła do ust. Śmieszne wrażenie, zdawało się, pociągnij za usta i twarz całą wyciągniesz, i rozpłynie się Kraus, przestanie istnieć. Dmuchał całą zimę, że twarz mu się zepsuła, policzki wyschły, nos wysechł, że się zepsuł i zmarnował człowiek?" (str. 21).

Nie dziwię się, że obrażają się wszy-

scy, którzy rozpoznają u Rudnickiego chociażby tylko swoje fizyczne portrety. Niektórych rzeczy nie chce się u siebie widzieć za żadną cenę. W pewnym fragmencie *Lata* prezentuje narrator twarze znajomych z rozmaitych okresów swego życia. Ta prezentacja jest straszliwa przede wszystkim dla samego narratora, który mówi o znajomych to, czego nie jest w stanie powiedzieć o sobie. Tę prezentację kończy narrator jakże zatrważającym toastem: „Za rozwój, który jest zobojętnieniem — wypijmy pół czarnej, przyjaciele!..." (str. 67).

Widzeniem nazywam tu, rzecz jasna, cały zmysłowy a nawet nie tylko zmysłowy odbiór zewnętrznego świata. Ten odbiór jest u Rudnickiego pod każdym względem demaskatorski. Rudnicki słyszy tak samo, jak widzi. „— Tak — wzniósł toast ktoś inny — pół czarnej kawy na intencję słowa «tak». Nie naśladuję z góry niczyjego głosu, ale czasami spod mych słów wychodzi obcy głos, słyszę go. Wystarczy leciutka zmiana intonacji, aby spod mojego własnego słowa wytrysnął ktoś inny. Milion ludzi, milion sposobów powiedzenia słowa «tak». Posługujemy się językiem historii nie tylko martwej, lecz i żywej" (str. 64).

To, co Rudnicki nazywa dziś młodzieńczą wrażliwością, obejmuje chyba także ową zdolność widzenia jak najszerzej rozumianą. Zakładając nawet, że „rozwój, który jest zobojętnieniem" nadwerężył nieco ową zdolność, można jeszcze przypuszczać, że nie brak jej dzisiejszemu Rudnickiemu. Tak naprawdę traci się zresztą jedynie tylko zdolność widzenia rzeczy nowych. Wszystko zobaczone w młodości jest niezniszczalne, co więcej, nabiera znaczenia i realności. To stara prawda psychologii. Sprawdzona w twórczym i powszechnym doświadczeniu. Tak oczekiwane przez wielu uwolnienie się Rudnickiego od grozy „epoki pieców" jest moim zdaniem możliwe tylko wtedy, gdy potrzeba odnalezienia swojego świata będzie u Rudnickiego silniejsza niż obsesja jego zagłady. Czy *Lato* nie jest dziś dla Rudnickiego odpowiedzią na pierwsze impulsy tej potrzeby?

Wysunąłem kilka przypuszczeń na temat, czym jest *Lato* dla Rudnickiego po dwudziestu latach. Nie chciałbym się pozbawić możliwości powiedzenia tego, jak wzbogaciła się książka Rudnickiego w mojej konkretyzacji. Przede wszystkim stała się bardziej współczesna, niż była. Objawiły mi się jej rozliczne powiązania z literaturą, którą dziś zwykło się uważać za szczyt nowoczesności: z Kafką, z Schulzem, z Gombrowiczem. Dostrzegam jej odważną polemiczność w stosunku do ambicji grupy „Przedmieścia", która kokietowała Rudnickiego. Poczciwej faktografii „Przedmieścia" przeciwstawił Rudnicki wielorakie szanse sztuki. W *Lecie* fakty są barwne, celne, wieloznaczne, wyraziste i tajemnicze zarazem, prawdziwe i w jakiś sposób groteskowe.

Zdumiewa świeżość i uroda tej książki. Można by pomyśleć, że została napisana w roku pańskim 1959. Konfrontacja wynaturzonych osobowości autochtonów z beztwarzowym tłumem przyjezdnych nabrała dziś jeszcze większej wymowy. Gombrowiczowskie szyderstwo odniesione nie do jednostek, lecz do bezosobowej masy jest szczególnie trafnym chwytem stylistycznym Rudnickiego. „Byli mądrzy, byli nowocześni, inteligentni, kulturalni, oczytani, bez przesądów i liberalni, nadzwyczaj liberalni i niewymownie wolnomyślni. Byli bystrzy, p s y c h o l o g i c z n i, rozumieli i odróżniali, co jest naturą, co zasadą, a co znowu odległe od prawdy wewnętrznej, pojmowali całą względność większości odruchów ludzkich. Zdawałoby się, że skoro rozumieli, powinni byli się okazać mistrzami w sztuce życia i pić z niego pełnymi haustami. Ale tak nie było. Ponieważ tak nie było, więc ubolewali, dotkliwie ubolewali nad względnością, nad nieuchwytnością i nieobliczalnością ludzką, nad nieużytecznością całej swojej wiedzy o człowieku, raz po raz biorącej w łeb" (str. 55—56). Jest nawet w *Lecie* człowiek tego typu, o jakim marzono w naszej literaturze przez lat kilkanaście — człowiek, który jest głosem czasu. „Czas określał pana Salo, czas przemawiał jego ustami, czas zabarwiał i zasilał go. Pan Salo był każdorazowym wydźwiękiem zmienionych warunków czasu. Czas był główną treścią tej duszy" (str. 153). Kazimierz Brandys mógłby bez trudu znaleźć w panu Salo gotowy wzór swoich bohaterów.

Największą niespodzianką na nowo odczytnego *Lata* jest jednak humor Rudnickiego. Rudnicki tak nas zasugerował tragizmem człowieka „epoki pieców", że o poczucie humoru nikt już nie po-

dejrzewa autora *Żywego i martwego morza*. Humor Rudnickiego w *Lecie* trzeba dopiero odkryć. Rudnicki posługuje się całą gamą jego odcieni. Od ariostycznego do frywolnego. Ten pierwszy widać w takiej chociażby deklaracji filozoficznej: „Tylko uśmiech mógłby nas wyzwolić od upiorów, tym uśmiechem moglibyśmy zaświadczyć, że pojęliśmy żart, w który zostaliśmy uwikłani, żart, który nazywa się życiem" (str. 61). Ten drugi triumfuje w prześwietnych snach kazimierzowskich osiemnastolatek:

„— Ja również co noc do woli sobie fruwam — odrzekła na to druga. — Co noc goni mnie pan Kajsztucki. Pan Kajsztucki goni mnie z ołówkiem w ręku, ołówek zamienia się w drąg, drąg w piorunochron, piorunochron w wieżę, wieża w stężały słup powietrza, stężały słup powietrza w ogromny świat...

W ten sposób rozmawiały ze sobą osiemnastolatki, które znały jednego tylko doktora Freuda. Dentystę z Nadbrzeżnej" (str. 64).

Do tych przejawów poczucia humoru u Rudnickiego przywiązywałbym szczególną wagę. Bez niego nie mogłyby się sprawdzić moje krytyczne horoskopy, że Rudnicki zechce jeszcze zostać Homerem swojego świata. U epika poczucie humoru jest jeszcze bardziej niezbędne niż zdolność widzenia. Ostateczny, a więc epicki kształt życia to komedia ludzka. Dziś widać, że *Lato* jest epizodem ludzkiej komedii.

Henryk Bereza

WIELKIE DRAMATY DOROSŁYCH DZIECI

Tadeusz Konwicki: *Dziura w niebie*. Warszawa 1959. „Iskry"; str. 327.

Powieść Konwickiego jest książką o dzieciach. O małych chłopcach i dziewczynkach, którzy bawią się w wojnę, przeżywają swoje małe radości i triumfy, swoje wielkie rozczarowania i zawody, swoje pierwsze boleśnie dorosłe kochania.

Tak się złożyło, że problematyka dziecięca ma w naszej literaturze mocną i ugruntowaną tradycję. Od czasów pozytywizmu, kiedy dziecko po raz pierwszy stało się prawdziwym bohaterem literackim, książek o tematyce dziecięcej nazbierała się już pokaźna ilość. Od Prusa i Orzeszkowej, poprzez Kadena-Bandrowskiego, Zegadłowicza, Boguszewską, do Macha, Ewy Szelburg-Zarembiny i wreszcie Konwickiego wiedzie droga na pewno nie jednolita w ujmowaniu tematyki dziecięcej, ale konsekwentna w pewnym typie nastawienia na określonego bohatera literackiego. Zastanawiający jest właściwie ten pęd do zajmowania się tym, co niedojrzałe, nieukształtowane jeszcze, tym, co młode, a więc podatne, zmienne, mobilne. Zawsze nieco klasycyzująca literatura francuska nie zna tego bohatera. Jest nieufna wobec czegoś tak nieokreślonego, tak niewiadomego, wobec tego, co dopiero nabiera formy. Śledzenie ludzkich uczuć, ludzkich doznań i przeżyć w ich fazie początkowej, embrionalnej niejako jest może wyrazem młodości samej literatury, która chętnie w ten sposób przyznaje się do własnej niedojrzałości. Ale zjawisko to jest na pewno dużo bardziej złożone. Zastosowanie tu jakiejś jednej, generalizującej formuły jest chyba całkiem niemożliwe.

Z grubsza biorąc dwojako można traktować dziecięcego bohatera. Można jego miarą sądzić ludzi i wydarzenia i ukazywać świat przepuszczony przez filtr dziecięcej świadomości, a można także pokazywać dziecko w konfrontacji ze światem, takim, jakim jawi się on autorowi i jakim pokazuje go w książce.

Wydaje mi się, że w tym to właśnie przeciwstawieniu, niezależnie od całej odrębności stylów, tkwi różnica pomiędzy książką Macha a książką Konwickiego. (Porównanie to nasuwa się samo przez się, nie tylko ze względu na bliskość czasową w wydaniu obydwu książek.) A więc o ile Mach konfrontuje świat dziecka z wiedzą człowieka dorosłego, sam przy tym solidaryzując się i utożsamiając z narratorem w chwili,

gdy ten występuje jako dorosły, to Konwicki traktuje swoich dziecięcych bohaterów z całkowitą przedmiotowością, pozwalając tylko poprzez dyskretny humor poznać, gdzie sam, jako autor, się znajduje i jaka jest jego pozycja wobec rozgrywających się „małych dramatów".

Przedmiotowość, przewaga elementu epickiego i realistycznego wyznaczałyby książce Konwickiego dość tradycyjne miejsce w hierarchii współczesnych gustów literackich, tym bardziej że sposób prowadzenia dialogu i rwąca się bezustannie akcja nasuwają raczej myśl o doskonałym scenariuszu filmowym niż o powieści powstałej już po wielkich doświadczeniach dwudziestowiecznej prozy. Jednak zasadniczy, decydujący charakter nadaje książce właściwie dopiero humor, humor, który pełni w tej powieści rolę szczególną i całkowicie wyjątkową.

Opowieść o dzieciach czy o dziecku, z chwilą kiedy autor nie ukrywa się poza swoim młodocianym bohaterem, bywa z reguły liryczna. Trudno wprost wyobrazić sobie, by było inaczej; powrót do kraju lat dziecinnych jest przygodą sielską i niewinną. *Dziura w niebie* zaczyna się także w sposób niefrasobliwy i pogodny. Zaczyna się od tego, co najlepsze w dziecinnych latach, zaczyna się od zabawy. Od zabawy w wojsko. Tylko że dla dzieci to bynajmniej zabawą nie jest. Śmiertelna powaga, z jaką traktują swe wygrane i klęski, swoje zdrady i przymierza, jest komiczna i przejmująca zarazem. Autor nie pozwala nam jednak zatrzymać się przy tak sprzecznych ze sobą uczuciach, poprzez humor doprowadza do rehabilitacji to, co na skutek komizmu uległo zdegradowaniu, i jednocześnie dyskretnie, również za pomocą humoru, dewaluuje to, co mogło nam się wydać nazbyt tragiczne.

Zabawa trwa. Dziadzia Linsrum i Babka Linsrumowa nie mogą utrzymać Polka w domu. Chłopak przekupuje pastucha Salisza i zamiast siedzieć na polu przy krowach biega na pola bitwy. W szkole zaczynają się pierwsze, naiwne, dziecinne amory. Jacyś nowi ludzie ukazują się na widnokręgu, kiełkują związane z nimi nadzieje, marzenia. Akcja toczy się wartko, biegnie od zdarzenia do zdarzenia i choć nie zawiązuje się żadna tradycyjna fabuła powieściowa, wciąż mamy filmowe jakby migawki, czujemy się poirytowani właściwie przerostem rodzajowości, nadmiarem realistycznych obrazków, w których posterunkowy Maciejko przekomarza się wzajemnie z komornikiem, a pijany pan Skierś sieje zgorszenie wśród spokojnych mieszkańców podwileńskiej wsi. Lecz znowu autor nie pozwala nam irytować się zbyt długo. Surowość opisywanych faktów, ich pozorną jednoznaczność i drażniącą rodzajowość owiewa subtelną mgiełką jedynego w swoim rodzaju humoru, humoru, który i bawi, i wzrusza nas jednocześnie i który w efekcie wyznacza ostateczną tonację powieści.

Humor spełnia w tej książce jeszcze jedną zasadniczą rolę. Pozwala mianowicie autorowi na określenie własnego miejsca w powieści, na usytuowanie siebie w pewnej określonej odległości od opisywanych wypadków. W ten sposób humor zyskuje niemal walor pewnych zabiegów stylizatorskich, zmierzających do wyrzucenia autora jak najdalej z kręgu powieściowej fikcji. W tym miejscu humor przestaje pełnić rolę li tylko emocjonalną, wzruszeniową, a nabiera funkcji estetycznej, decydując wraz z „otwartą" konstrukcją książki o jej nowoczesności.

Zabawa chłopców trwa nadal. Ale z niefrasobliwości i pogody już niewiele pozostało. Na tle zabaw i środowiskowych perypetii, wśród statycznie pokazanych i jednowymiarowych osób dorosłych zaczyna się kształtować niewypierzona jeszcze i bardzo sztubacka osobowość dziecinnego bohatera, Polka Krywki. Ten młodociany bohater zostaje poddany w książce bardzo trudnej próbie człowieka dorosłego. Musi się zmierzyć ze światem, który nie jest dla niego przyjazny. Nie daje się obłaskawić czy zniżyć do jego lat kilkunastu ani na drodze fantazji, ani tym bardziej dzięki zabawie. Bo zabawa nie jest tu niewinną igraszką, błogim wytchnieniem po szkolnych trudach, ale zaciętą i nieprzejednaną walką „Doliniarzy" z „Góralami", sprawą najważniejszą, w której nie tylko ucho stracić można, ale i postradać godność i honor! Pierwsza miłość „ze szkolnej ławy" okazuje się miłością daremną, z razu perfidnie podtrzymywaną, a później odrzuconą w lekceważeniu dla połatanych portek i brudnawych nóg. Porywy bohaterstwa i podszytej tchórzem odwagi zostają pomszczone przez okrutnych prze-

ciwników z armii Polandy i chłopak na długie miesiące jest przykuty do łóżka. Potem jeszcze rozwiewają się te najdroższe i najbardziej szlachetne marzenia, marzenia o nieznanych ludziach, którzy przyjdą i zmienią świat. W Puszkarni nie ma nic, nic, co by wskazywało, że ci posłowie z lepszego świata kiedykolwiek tam byli. Na Polka wali się ogromna półka z książkami w podziemiach starej papierni, przywala go całym ciężarem rozczarowania i zawodu. Polek odjeżdża do miastowego szpitala i szepce: „Jaka szkoda, że wszystko rozumiem. Jaka szkoda".

Ale czy książka jest tylko i wyłącznie opowieścią o przygodach wewnętrznych Polka Linsruma, o drodze małego mieszkańca przedwojennej, kresowej wsi do progu przedwczesnej, gorzkiej dojrzałości? Innymi słowy, czy przygody i dramaty nakreślone w tej książce są przygodami i dramatami tylko jednostkowymi, czy też mają znaczenie szersze, odnoszące się do tego, co wspólne każdej młodości, a nawet do tego, co wspólne każdej doli ludzkiej? Realistycznie nakreślony obraz konkretnej wsi w konkretnym czasie w pierwszej chwili wprowadza w błąd i sugeruje odpowiedź przeczącą. Lecz choć książka powieścią metaforyczną na pewno nie jest, historia w niej opowiedziana zawiera w sobie pewien głębszy nurt uniwersalizmu, jest historią z wyraźnie wyczuwalnym podtekstem, z podtekstem, który pokazuje nam mechanizm ludzkich działań, logikę ludzkich uczuć, źródła solidarności i cenę dotkliwej, bolesnej samotności.

Wbrew jednak temu, co sądzi się powszechne, nie wydaje mi się, by ta warstwa książki była szczególnie odkrywcza i cenna. Oscylowanie wokół problematyki wyłącznie psychologicznej, analiza bohaterswa, odwagi, miłości, wiecznej nadziei i bezpowrotnego tracenia złudzeń i ograniczenie się tylko do tego sprawia, że krąg zainteresowania ludzkim losem staje się niesłychanie staroświecki. Wszystko wydaje się tu wiadome, a problem tkwi w tym tylko, by pokazać, na jakich zasadach działają mechanizmy ludzkich poruszeń. Brak jest, wydaje mi się, tego wielkiego niepokoju, jaki towarzyszy dzisiaj podejmowaniu podobnej problematyki; w chwili kiedy podważa się sam sens ludzkiego życia, wyjaśnianie jego mechanizmów wydaje mi się co najmniej spóźnione. „Dorosłe" dramaty małych „ludzików", przygody wewnętrzne Polka Krywki interesują w tej powieści dużo bardziej, ale też wyznaczają jej inną nieco rangę. I mimo wszystko twierdzę, że byłby z tej książki przede wszystkim znakomity scenariusz filmowy.

Bożena Danek

NOWA KSIĄŻKA ANTONIEGO OLCHY

Antoni Olcha: *Szumią dęby nad Iguassu.* Warszawa 1959. Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza; str. 248.

Jeden z moich znajomych twierdzi, że można obecnie objechać kulę ziemską, spotykając wszędzie ludzi znających język polski! To zapewne przesada. Chyba nie tak jednak daleka od prawdy, skoro w typowo normandzkiej restauracji w Rouen kierownik sali, jak na własne uszy słyszałem, najczystszą polszczyzną wymyślał pikolakom; a znów we Frankfurcie właścicielem lokalu nocnego, przeznaczonego wyłącznie dla Murzynów, jest Polak wywieziony kiedyś na roboty.

Polska diaspora — jakże to wielki, jak pasjonujący temat dla pisarza! Antoni Olcha stwierdza w nowej swej książce *Szumią dęby nad Iguassu,* że już po wojnach napoleońskich w stanie Goias w Brazylii „osiedlił się żołnierz Legionów Dąbrowskiego, uczestnik wojny w Hiszpanii, generał Antoni Dołęga-Czerwiński". Dostał on duży kawałek ziemi od cesarza Dom Pedra I-go. Osada, którą założył, nazywa się do dziś Polonia. Co prawda potomkowie Czerwińskiego są mieszańcami indiańsko-polskimi i mówią już tylko po portugalsku. Rodzina ta mimo wszystko pamięta jednak o polskim swym pochodzeniu. A więc generał Dołęga-Czerwiński wyprzedził inżyniera Przewodowskiego, powstańca z 1830 roku, któ-

rego — jako prekursora — wymieniają wszyscy historycy polskiego wychodźstwa w Brazylii.

Prawdę mówiąc — można by sięgnąć jeszcze dalej. Czytelnicy mają w świeżej pamięci powieść Michała Rusinka *Muszkieter z Itamariki*. Stanowi ona drugą część trylogii o Krzysztofie Arciszewskim i jest poświęcona udziałowi naszego wielkiego admirała-kondotiera w walkach o Brazylię, toczonych przez Holandię i Portugalię. Podczas zebrania w Penclubie brazylijskim w kwietniu 1957 roku Michał Rusinek przypominał zasługi Arciszewskiego, który był więziony za obronę interesów kraju przed zachłannością niderlandzkich eksploatatorów. Natomiast przereklamowany ks. de Nassau nie wstydził się czerpać zysków z handlu niewolnikami i wieszał Brazylijczyków.

— Pan pozwoli, że się przedstawię — zwróciła się nagle do naszego powieściopisarza jakaś elegancka młoda pani. — Jestem w prostej linii potomkiem ks. de Nassau.

Nie trzeba dodawać, że zabawny ten incydent zakończył się — ogólnym porozumieniem. Niewątpliwie jednak polska emigracja do Brazylii na większą skalę rozwinęła się w XIX wieku, przy czym najpierw miała ona charakter czysto polityczny. Pierwsze grupy wychodźcze pojawiły się na lądzie południowo-amerykańskim po roku 1830, 1848 i 1863. W 1869 roku Sebastian Woś-Soporski zwrócił się do cesarza brazylijskiego z projektem zorganizowania polskiej imigracji zarobkowej, a szczególnie chłopskiej. Był to okres, w którym wyłaniały się nadzieje nowych możliwości rozwojowych na drugiej półkuli świata; Sewer-Maciejowski, Sienkiewicz i Modrzejewska snuć będą niebawem marzenia o założeniu fermy w USA i rozpoczęciu życia w jakimś „falansterze" spokoju, szczerości, uczciwości, beztroski. W Paranie organizuje się w 1871 roku pierwsza osada tzw. Nowej Polski. Prezydent stanu Parana, Alfredo Tannay, wystosował nawet w 1885 roku do polskich przybyszów ciekawy manifest, który Antoni Olcha przytacza w swej książce:

„Rodacy wasi w Europie są jeszcze ciągle skazani na niedolę i cierpienia. Korespodencją z Berlina, wysłana w dniu 16.X. a pomieszczona w dzienniku stołecznym *Jornal de Commercio* w numerze z dnia 18.XI..., przynosi opis bolesnych zajść związanych z wyrzucaniem Polaków ze wschodnich prowincji pruskich. W Królewcu przeszło tysiąc Polaków zostało zmuszonych do pośpiesznego opuszczenia miasta, tracąc niemal całe swe mienie... Podobnie dzieje się w Poznaniu, gdzie setki nieszczęśliwych, wśród nich starcy, niewiasty i dzieci, zostały wyrzucone ze swych domów na zasadzie ustaw i nakazów nazywanych nawet przez dzienniki berlińskie, jak *Tageblatt i Germania*, barbarzyńskimi i niegodnymi naszego stulecia... Polacy, którzy tu, w Brazylii, korzystają ze wszystkich dobrodziejstw bezpieczeństwa i wolności, nie mogą chyba zapomnieć o tych, którzy tam za morzem są tak ciężko prześladowani. Byłoby zatem wskazane, aby wysłali bezwłocznie listy do swych ziomków i wskazali im nasze Cesarstwo jako ziemię obiecaną... Napiszcie do wszystkich, którym tam los nie sprzyja, że tu istnieje Nowa Polska, gdzie panuje szczęście i bezpieczeństwo..."

To znaczy, że pierwsze fale polskiej emigracji zarobkowej do Brazylii częściowo były również wychodźstwem politycznym. Prześladowani i wyrzucani z posiadłości przez Bismarckowski *„Drang nach Osten"*, Polacy szukali w Brazylii owej obiecanej przez gubernatora stanu Parana — „Ziemi Obiecanej". Antoni Olcha przedstawia bolesną epopeję polskich chłopów, którzy przedzierali się przez dżunglę, marli setkami i tysiącami na zakaźne choroby, ginęli od ukąszeń jadowitych wężów, gnieżdżących się we wnętrzu kraju, zakładali fermy i wioski, toczyli walki z bandytami, dorabiali się, budowali sobie szkoły i kościoły, tworzyli prasę. „Po pierwszej wojnie światowej — pisze autor — życie społeczne wychodźstwa rozwijało się bardzo bujnie. Powstawały nowe towarzystwa społeczno-oświatowe. Organizowano i budowano szkoły, biblioteki. Upowszechniał się amatorski ruch teatralny i sportowy. W ośrodkach wychodźstwa dojrzewała świadomość, że koloniści powinni dążyć do skupienia sił także celem obrony swoich ogólnych interesów społecznych oraz wytyczenia nowych dróg młodemu pokoleniu." Jednakże w roku 1938 rząd dyktatora Vargasa postanowił przeprowadzić tzw. „nacjonalizację kultury". Było to gwałtowne i brutalne uderzenie na wszystkie nieportugalskie związki społeczne, wydawnictwa,

szkoły, instytucje kulturalne i sportowe. „Ustawy o nacjonalizacji kultury podniosły wysoko falę brazylijskiego szowinizmu, doprowadziły nawet na pewien czas do prześladowań za posługiwanie się innym językiem niż portugalski."

Dziś Polonia brazylijska odbudowuje swój dorobek. Grono publicystów polskich w Paranie zaprosiło więc w 1957 roku Antoniego Olchę, by zapoznał się z nowym życiem tamtejszych Polaków. „Od 20 lat — pisali — nie pojawił się w Brazylii żaden z pisarzy starokrajskich, który by miał czas i sposobność zaznajomienia się *in loco* z życiem, poglądami i aspiracjami — starej i nowej emigracji. Ostatnim tego rodzaju literatem był śp. Zbigniew Uniłowski, autor *Żyta w dżungli*. Na przestrzeni tych 20 lat zmieniło się bardzo oblicze polonijne w Brazylii. Dawne życie społeczne zniknęło bezpowrotnie, jego miejsce zajęły inne zjawiska, wśród których do najsmutniejszych trzeba zaliczyć szybki proces wynaradawiania. My, starzy działacze i publicyści, zdajemy sobie sprawę z dokonanych przemian, jednakże tkwiąc korzeniami w tej wychodźczej głębi, nie potrafimy już tak gorąco ujmować spostrzeżeń, jak może to uczynić pisarz z Kraju, nie zaangażowany osobiście w zachodzących przemianach... Wydaje nam się tutaj, że do tej roli byłby odpowiedni znany nam już pisarz chłopski, Antoni Olcha, poeta i działacz społeczny."

Olcha znany był przed wojną niektórym działaczom polonijnym jako redaktor wychodzącego w podhalańskiej Naprawie czasopisma *Wieś Jej Pieśń*. Także i obecnie nie zawiódł zaufania. W okresie 2 miesięcy zwiedził główne ośrodki, nie zadowolił się oglądaniem wielkich, luksusowo urządzonych miast, dotarł do najdalszych zakątków, odgrodzonych lasami, bagnami i puszczami. Z tej więdrówki zrodziła się książka o dębach rosnących nad brazylijskimi rzekami. Książka niezmiernie potrzebna.

Olcha jest pisarzem skromnym, rzeczowym i zamiłowanym w jasności. Nie sili się bynajmniej na barokowe efekty, nie stara się olśnić. Mówi spokojnie i cicho, w ten właśnie sposób wymową faktów i ich zestawień, pięknych obrazów i bystrych obserwacji osiągając najmocniejsze wrażenie. Opisując dramat polskiego osadnictwa, jego osiągnięcia, sukcesy i trudności nie pominął jednak tego, co można nazwać „tłem": opisu Brazylii, kraju zdumiewających kontrastów, tajemnic i zagadek. By dać pojęcie o wartościach książki, warto przytoczyć taki oto opis Rio de Janeiro: „O dzisiejszej stolicy Brazylii mówią, że jest jednym z najpiękniejszych miast świata. Być może, iż nie ma w tym zdaniu przesady. Ląd wchodzi tu w wysokie fale Atlantyku ogromną, nieforemną gwiazdą. Szczyty górskie o spadzistych, kamiennych zboczach strzegą szerokich zatok. Asfaltowe jezdnie nadbrzeżnych ulic Bota Fogo, Copacobana i Leblon ciągną się kilometrami, dziesiątkami kilometrów, przebijając się tunelami pod grzbietami gór, sunąc skrajem rozległych plaż, to pnąc się wysoko na zbocza i przeskakując z góry na górę krawędziami zawrotnych przepaści... Ulicami, głębokimi jak tatrzańskie wąwozy, wśród drapaczy chmur przelatują z żelaznym szczękiem tramwaje bez ścian".

Portrety i sylwetki ludzi są równie interesujące, jak pejzaże. Nie brak nawet humorystycznej postaci samochwała i wariata, zdziwaczałego Waldemira R., który się przesuwa dyskretnie przez kartki tej książki — by znów pojawić się w epilogu.

W jednym tylko miejscu nasunęła mi się wątpliwość: tam, gdzie Antoni Olcha przypisuje krytyczne wobec brazylijskiego wychodźstwa nastawienie Adolfa Dygasińskiego oddziaływaniu kół ziemiańskich, które były zainteresowane w powstrzymaniu tej fali (str. 66). Wydaje mi się, że pesymizm Dygasińskiego mógł mieć inne przyczyny, i trudno podawać w wątpliwości szczerość jego intencji.

Wojciech Natanson

SALONY I KAZAMATY

Paulina Wilkońska: *Moje wspomnienia o życiu towarzyskim w Warszawie.* Warszawa 1959. Państwowy Instytut Wydawniczy. Biblioteka Pamiętników Polskich i Obcych; str. 593.

Działo się jak w komedii Fredry. Był rok 1832. W pokoju poznańskiego hotelu „Pod Złotą Kulą" rozprawia garstka młodzieży. Od dyskusji przechodzą do poezji. Deklamują wiersze Woronicza, Mickiewicza i innych poetów patriotycznych. Trzeba trafu, że w sąsiednim numerze, oddzielonym tylko wewnętrznymi drzwiami, zatrzymała się pani Karolowa Lauczowa, wdowa po naddzierżawcy dóbr państwowych, z szesnastoletnią córeczką Pauliną, wychowanką jednej z pensji poznańskich. Panienka, zwabiona pięknym głosem jednego z deklamujących młodzieńców, przyłożyła ucho do drzwi i... nieostrożnie poruszyła klamką... W odpowiedzi sąsiad zajrzał przez dziurkę od klucza i ujrzał prześliczne zjawisko odskakujące na środek pokoju. Wrażenie było piorunujące. Deklamacje ucichły, młodzież opuściła hotel, a do numeru pań zgłosił się służący z zapytaniem od sąsiada, czy może osobiście się usprawiedliwić. Tak nastąpiła znajomość, miłość od pierwszego wejrzenia i narzeczeństwo.

Szczęśliwym wybrańcem był pan August Wilkoński, rodem z Kąkolewa pod Lesznem, niedawny uczestnik walk pod Ostrołęką, Iganiami, Dembem Wielkiem, Grochowem i Wolą. Dalszy ciąg to jakby rozdział z romantycznej powieści. Oblubieńcowi wytaczają proces za przestępstwa polityczne (udział w powstaniu listopadowym oficera landwery) i skazują na dwanaście lat twierdzy. Nie zniechęca to bynajmniej rozkochanej w nim panienki, która za podwójnym pozwoleniem: matki i króla pruskiego, bierze ślub z bohaterskim skazańcem i zamieszkuje z nim wśród murów fortecznych.

Ten ofiarny krok, poparty staraniami najbliższych, sprowadza ułaskawienie Wilkońskiego już po czterech latach. Młoda para natychmiast udaje się do Berlina, aby wyrobić sobie paszporty do Królestwa Kongresowego. A potem: „Witaj, Warszawo!" — i długie szczęśliwe lata, najprzód na wsi, później w tym „grodzie czarodziejskim, jedynym na świecie całym", aż do nowego przymusowego pobytu, tym razem w twierdzy Zamościa...

Dziś mało kto zna *Ramoty i ramotki* Augusta Wilkońskiego, ale kto je pozna, wróci na pewno niejednokrotnie do tego przejrzystego, świeżego źródła sarmackiego humoru, które od rubaszności anegdot Radziwiłła „Panie Kochanku" przegradza sto lat kultury umysłowej i towarzyskiej. To krzywe zwierciadełko obyczajowości polskiej z połowy wieku XIX mógł stworzyć tylko człowiek o gołębim sercu i rzetelnym talencie satyryka-humorysty.

O talencie jego połowicy, najdroższej Puchci, lepiej nie mówmy. Przyjrzyjmy się za to narodzinom jej powieściowej paplaninki. Owe cztery lata w fortecznych murach, nawet u boku ukochanego człowieka, musiały się dłużyć nieskończenie młodziutkiej kobietce, która poza swoim małżeństwem nie zdążyła jeszcze niczego przeżyć. Pozbawiona rozrywek i towarzystwa rodaków, zaczęła popadać w nostalgię. Instynkt samozachowawczy podszepnął jej skuteczne lekarstwo na nudę: pisanie powieści na temat wyimaginowanych przeżyć osób, zrodzonych w jej wyobraźni. Pierwszą swą powieść *Helena* pisała podczas podróży powrotnej do kraju na popasach i noclegach z zapałem, jakim odznaczają się geniusze i... grafomani.

Debiutowała w parę lat później *Zasłoną książniczki Elizy Radziwiłłówny* na łamach *Pierwiosnka,* noworocznika redagowanego przez Paulinę Krakowową, i odtąd stała się jedną z najpoczytniejszych powieściopisarek swego czasu. Temu się dziwić nie należy wobec poziomu beletrystyki kobiecej w ówczesnej Warszawie, gdzie po niezastąpionej Klementynie z Tańskich Hoffmanowej berło objęły rozmaite panie piszące: Osipowska, Lewocka, Rautenstrauchowa, Prusiecka, Nakwaska, Żebrowska, Biesiekierska, Pruszakowa i inne, których nazwiska zapisały się chlubnie raczej w dziejach kultury polskiej niż literatury.

Zdumiewający wydaje się dziś

fakt, że powieści Wilkońskiej były chętnie czytane i brane na serio nawet przez ludzi poważnych. Dowodem list Wacława Aleksandra Maciejowskiego, w którym autor *Historii prawodawstw słowiańskich* zachęca Wilkońską do pisania szkiców obyczajowych z życia ludu wielkopolskiego. Wprawdzie traktuje te projektowane przez siebie prace jedynie jako materiał dla etnografa i powieściopisarza historycznego, ale pochlebnie wyraża się o jej indywidualnym podejściu do tematu i rzemiośle pisarskim. „Pani masz oddzielny sposób pisania, który do serca przemawia czule."

Ciekawe jest tu zestawienie z Kaczkowskim. „Gdyby był w ten sposób opisywał nam Galicją pan Kaczkowski, byłby większą zrobił przysługę niż pisząc intrygowane powieści." Widać, że Maciejowski traktuje beletrystykę wyłącznie jako służebnicę historii, ale już samo zestawienie zacnej Puchci z Kaczkowskim musiało być dla niej zaszczytne. Jedno jest pewne, gdyby zamiast zajmować siebie i czytelników wymyślonymi przy biurku przygodami swoich wyimaginowanych bohaterów opisała po prostu swoje życie, jak to zrobiła w opowieści o procesie i pobycie męża w twierdzy w Zamościu, zostawiłaby dzieło żywe, tryskające prawdą, bardzo kobiece i bardzo ludzkie, przy tym świadczące chlubnie o jej niezaprzeczalnym talencie narratorskim. Niestety, ominęła tę wyjątkową szansę. Na napisanie pamiętnika z całego swego życia nigdy się nie zdobyła. Dała tylko jego częściową namiastkę w postaci *Moich wspomnień o życiu towarzyskim w Warszawie.*

Bardzo swoiste było to życie towarzyskie w Polsce między dwoma powstaniami. Zaledwie podgoiły się nieco rany zadane krajowi przez upadek powstania listopadowego, a już odżyły salony i saloniki, gromadząc, obok przeciętnych intelektualistów, uczonych i ludzi pióra, mistrzów pędzla i dłuta, muzyków i kompozytorów, którzy garnęli się do siebie wzajemnie w atmosferze na wpół rodzinnej, gdzie można było bezpiecznie wypowiadać swoje zdanie i swobodnie mówić o sprawach, najgoręcej obchodzących ogół. Wolność myśli i słowa stwarzała w tych zaciszach domowych złudzenie prawdziwej wolności.

Niestety ten miraż swobody rozwiewał się zaraz za progiem. Ileż to razy któryś z uczestników tych cotygodniowych herbatek, pożegnawszy się z całym towarzystwem, nie zjawiał się więcej, aresztowany w nocy, później więziony w cytadeli warszawskiej, skazany na ciężkie roboty na Syberii, w najlepszym razie na twierdzę albo na zesłanie do odległych północnych guberni cesarstwa. Za szczęśliwych mogli uważać się ci, którym, jak poetom Cyprianowi Norwidowi i Teofilowi Lenartowiczowi, udało się, już to z własnej woli, już to z polecenia władz, ujść za granicę.

Salon odgrywał wówczas w życiu intelektualnej Warszawy wieloraką rolę. Zastępował klub, resursę (pierwsza męska resursa literacka powstała znacznie później, bo dopiero w 1859 roku), częściowo kawiarnię, salę koncertową, estradę poetycką, kącik debiutantów. Kastowość dzieliła salony warszawskie na dwie kategorie: salony arystokratyczne i „obywatelskie" (dziś powiedzielibyśmy: inteligenckie). Norwid złośliwie dzielił towarzyską „współczesność" na ‚kalendarzową" (wedle tygodniowego planu przyjęć w kalendarzyku Alberta Potockiego) i „obywatelską". Na granicy tych dwóch „współczesności" stał salon Niny i Wacława Łuszczewskich, w którym bywała i arystokracja, ze względu na pokrewieństwa pani (z domu Żółtowskiej), i śmietanka inteligencji.

O salonach arystokratycznych Wilkońska nie wspomina, bo w nich nie bywała. Odwiedzała tylko niekiedy sędziwą hrabiankę Kicką, piękność z czasów stanisławowskich, u której bywał przed powstaniem listopadowym młody Juliusz Słowacki. Wiekowa dama, która do swoich konkurentów zaliczała między innymi księcia Józefa i Adama Czartoryskiego, w pierwszej sali swoich apartamentów w pałacu Karasia kazała ustawić altankę, pomalowaną na zielono, otoczoną kwiatami, w której odpoczywała po obiedzie. W następnym salonie na długim stole mieściło się całe muzeum pamiątek i dzieł sztuki: popiersia marmurowe, rzeźby z kości słoniowej, sewrskie wazy z zawsze świeżymi kwiatami, albumy rzadkich rycin. Tak to epoka kolekcjonerstwa i smakoszostwa sztuki, cienie polskiego rokoka, wkraczały w ten nowy, biedermeierowski świat.

Swoje wspomnienia o życiu towarzyskim i intelektualnym Warszawy dzieli Wilkońska po gospodarsku według domów przyjaciół, u których, zazwyczaj raz na tydzień, gromadził się intelektualny i artystyczny świat stolicy. Przedziwne były te zebrania w obszernych pałacowych salonach Korzeniowskich, Łuszczewskich, Wójcickich lub w skromnych salonikach czynszowych mieszkanek, gdzie podawano cienką herbatkę z „butersznytami", przekładanymi pieczenią z obiadu, ale gdzie skromność posiłków stała w odwrotnie proporcjonalnym stosunku do rozmaitości, obfitości i ciężaru gatunkowego strawy duchowej.

Na tych herbatkach komunikowano sobie najświeższe nowiny polityczne, dzielono się miejskimi ploteczkami, słuchano muzyki na fortepianie, czytano utwory jeszcze nie obeschłe spod pióra debiutujących poetów, zabawiano się w pytania i odpowiedzi, wśród których padała nieraz złota myśl niejednego z ówczesnych luminarzy literackich, siłami amatorskimi wystawiano lżejsze komedie Fredry i Korzeniowskiego, raz nawet *Fausta* z muzyką Antoniego Radziwiłła. System podziału zastosowany przez autorkę *Wspomnień* miał swoje dobre i złe strony. Dobre, bo ułatwiał jej ugrupowanie osób i zdarzeń „terytorialnie". Złe, bo we wszystkich salonach spotykało się mniej więcej te same osoby. Stąd anachronizmy, chaos, plątanina luźnych anegdot i obrazków. Ale te obrazki właśnie stanowią najatrakcyjniejszą partię książki.

Takie opowiadania, jak dokładna relacja makabrycznej historii młodej Angielki, ohydnie zamordowanej z rozkazu Wielkiego Księcia Konstantego i ukrytej w szafie, historii powszechnie znanej z wersji Słowackiego w *Kordianie*, pobyt Loli Montez w Warszawie i skandaliczne usunięcie jej z teatru i miasta przez rosyjskich satrapów, noc 2 marca 1855 roku, kiedy do Warszawy nadeszła wieść o nagłej śmierti cara Mikołaja I, wreszcie — już poza tekstem wspomnień ściśle warszawskich — opowiadanie o wyprawie do Zamościa i o więźniach twierdzy tamtejszej — to kawałki klasycznej prozy narracyjnej, o pierwszorzędnej wartości dokumentarnej.

Natomiast sylwetki osób kreślone przez Wilkońską nie zawsze są trafne i przejrzyste. O braku w nich wyrazistej linii, zwłaszcza jeśli chodzi o wizerunki twórców, zadecydowały dwie okoliczności. Przede wszystkim zrozumiałe względy autorki dla niektórych osób, z którymi łączyły ją stosunki przyjaźni. Tak na przykład stara się wydobyć jak najwięcej cech dodatnich z indywidualności Józefa Korzeniowskiego, ogólnie nielubianego za wyniosłość i rusofilstwo. Od oceny jego powieści *Tadeusz Bezimienny* i *Krewni* wykręca się z obłudną nieco skromnością, że ich nie rozumie.

Natomiast udał się jej znakomicie portret Henryka Rzewuskiego, któremu nie szczędziła jaskrawych barw. Tutaj nie zachodziły najmniejsze wątpliwości: opinia ogółu w potępieniu poglądów autora *Mieszanin obyczajowych* była jednomyślna.

Drugą okolicznością hamującą samodzielny literacki sąd Wilkońskiej był brak kryteriów. Musimy sobie uprzytomnić fakt, że *Wspomnienia* odnoszą się do okresu wszechwładnego panowania przeciętności w ruchu umysłowym Warszawy, która i tak przedtem nie mogła się pochwalić orłami. Wielka poezja kwitła na emigracji. Jej młodzi epigoni warszawscy na próżno usiłowali za nią nadążyć. Dość przeczytać wierszyki niemal wszystkich ówczesnych poetów krajowych w sztambuchu Wilkońskiej, aby osłupieć wobec tej parady miernot. Nie okrasił jej płodem swego pióra prawdziwy artysta tych czasów, Felicjan Faleński. Właściwie Warszawa wydała jednego wielkiego poetę: Cypriana Norwida. Ale we *Wspomnieniach* wymienia się go jedynie jako młodziutkiego i dowcipnego bywalca salonów literackich i zdolnego rysownika, twórcę okładki do pisma *Upiór Literacki*, które miał redagować August Wilkoński, „chirurg filozofii". A po latach w liście Józefa Bogdana Dziekońskiego do Wilkońskiej z roku 1855 krótka wzmianka, niczym epitafium: „Cyprian Norwid wrócił z Ameryki: istna ruina tego, co było: dawna duma, dawna pewność siebie starte nieszczęściami i walką".

Teofil Lenartowicz, syn murarza z warszawskiego Powiśla, dzieckiem wygnany z domu przez złego ojczyma na wieś, gdzie go wzięto do pasionki, ulubiony lirnik mazowiecki, więcej znalazł miejsca we *Wspomnieniach*.

Znać, że autorka darzy go niekłamaną sympatią.

O Cyganerii Warszawskiej, jako o grupie poetów, nie wspomina. Występują oni wyraźnie na widownię dopiero od chwili, gdy pod przewodnictwem Wilkońskiego zawiązują „Cech Głupców", którego godłem była Minerwa z oślimi uszami, odwrócona głową na dół. Każdy z członków cechu nosił jakiś przydomek. Antoni Czajkowski był „wzniośle głupi", Lenartowicz — „tkliwie", Lewestam — „zdrowo", Skimborowicz — „rześko", Karol Witte (zięć Józefa Korzeniowskiego) — „ciężko", Narcyza Żmichowska była „dziwnie głupią".

O Deotymie i jej improwizacjach, które wywołały tyle sprzecznych sądów, Wilkońska wyraża się wstrzemięźliwie, ograniczając się do przytaczania cudzych opinii. Wygląda na to, że sama tych improwizacji nie słyszała. O Narcyzie Żmichowskiej, tej niewątpliwie najwybitniejszej i najciekawszej pisarce swojej epoki, Wilkońska wspomina obszerniej raz jeden, a mianowicie o spotkaniu z nią w 1843 roku u Edwardostwa Dembowskich w Hotelu Rzymskim. Nazywa ją „genialną poetką" i kreśli jej bardzo wyrazisty i pociągający wizerunek na balkonie w czerwcową noc gwiaździstą. O twórczości jej przezornie nic nie mówi.

Stosunkowo najwięcej szczegółów o postawie ogółu warszawskiego wobec największego powieściopisarza polskiego połowy w. XIX, Józefa Ignacego Kraszewskiego, podaje Wilkońska w swoich wspomnieniach. Kulminacyjny punkt w tej materii to bytność Kraszewskiego w Warszawie w roku 1846. Sprawdziło się na nim przysłowie: „Broń mnie, Panie Boże, od przyjaciół, bo od nieprzyjaciół sam się obronię". August Wilkoński, gorący jego wielbiciel, w ramotce *Kraszewski w Warszawie* wyśmiał snobizm osób, które po prostu wyrywały go sobie. Sposób, w jaki to uczynił, nie mógł być miły autorowi *Starej baśni*, tym bardziej że „chirurg filozofii" z właściwą prostolinijnym naturom niezręcznością ofiarował mu kilka roczników redagowanego przez siebie *Dzwonu* z niezbyt pochlebnymi o jego dziełach recenzjami.

W ogóle wśród pisarzy miał Kraszewski zazdrośników, którzy mu zarzucali jego nadmierną płodność. Klasycznym pod tym względem przykładem był nigdzie nie drukowany wiersz *Do Kraszewskiego* pióra Alberta Szeligi Potockiego, który z taką allokucją zwraca się do znakomitego powieściopisarza:

Wieszczu! Nie bądź okrutnym, zlituj się nad nami,
Wstrzymaj się choć na chwilę z prozą i wierszami.
Patrz, pod „Witoloraudą" siły się w nas chwieją,
A ty, nieludzki, nową grozisz epopeją.
Daj się ubłagać, nie bądź współbratem wyrodnym,
Bądź tyle litościwym, ile jesteś płodnym.
Wyznajemy, że jesteś jak olbrzym potężnym,
Lecz bądź tyle łaskawym, ile jesteś mężnym.

A w zakończeniu:

A jeśli żadna prośba wzruszyć cię nie może,
Wtenczas daj nam, o, daj nam cierpliwości, Boże.

Dzisiaj, kiedy Sławomir Mrożek dozował *Starą baśń* po jednym zdańku ku uciesze potomnych, nie pozbawiony celnego dowcipu wierszyk młodego kpiarza nas nie razi, ale nie dziwmy się, że zacna Puchna była nim szczerze zgorszona i że nie znalazło się pismo, które by go umieścić chciało.

Poza Kraszewskim jeszcze kilku poetów prowincjonalnych lub przejezdnych nawiedzając Warszawę wstępowało i do Wilkońskich. Widać należało to do niepisanego protokołu... A każdy z nich zostawiał pamiątkę w sztambuchu pani Puchci. W 1844 roku zjawił się Kornel Ujejski i ofiarował pani Wilkońskiej swoją *Siejbę*. W tym samym roku, po kilkoletniej zsyłce sybirskiej, przybył z Lubelskiego Karol Baliński, autor *Farysa-Wieszcza*, który pod szatą arabską ukrywał ideały walczącej młodzieży polskiej.

Cennym uzupełnieniem oryginalnego tekstu Wilkońskiej są listy ludzi zaprzyjaźnionych z piszącą parą: Syrokomli, Adama Pługa, Józefa Bogdana Dziekońskiego i paru innych. Pogłębiają one tę atmosferę gorącego patriotyzmu i braterskiej solidarności ze wszystkimi ludźmi dobrej woli, emanującą z każdego wiersza *Wspomnień*.

W ogóle jest to książka świadcząca o wysokim poziomie moralnym autor-

ki, o jej bezstronności, życzliwości dla człowieka. Nawet najsurowsze opinie wygłasza z wielką oględnością, jako *vox populi*, raczej z ubolewaniem nad triumfem zła w jednostce niż z bezwzględnym jej potępieniem. Sądy jej są czasem naiwne, ale zawsze beznamiętne i uczciwe. Wyczuwa się w nich ciepły stosunek do spraw ludzkich, jaki przy jej wrodzonych darach towarzyskich jednał jej serca tych, którzy się do niej zbliżali.

Nieocenionym przewodnikiem po manowcach tej ciekawej, ale chaotycznej książki jest wstęp pióra doskonałego znawcy epoki, Juliusza W. Gomulickiego, i wyczerpujące przypisy pod jego redakcją opracowane przez Zofię Lewinównę. Bez ich pomocy pewne motywy i aluzje polityczne podtekstu byłyby dla przeciętnego czytelnika grą na głuchej klawiaturze.

Kilkanaście doskonałych portretów w tekście zdobi książkę.

Stefania Podhorska-Okołów

„DZIENNIK HISZPAŃSKI"

Michał Kolcow: *Dziennik hiszpański.* Przełożył Stanisław Niewiadomski. Wstęp R. Fadiejewa i A. Tołstoja. Posłowie E. Szyra. Warszawa 1959. „Iskry"; str. 677.

War correspondent. Pamiętam, z jakim nabożeństwem wymawiano ten tytuł w Londynie, bo to był niemal tytuł honorowy ze specjalnym poruczeniem. Dla bombardowanych miast, tzn. dla zagrożonych cywilów (na froncie bowiem było inaczej), mających kontakt z wrogiem jedynie poprzez wybuchające bomby, korespondent stawał się równie nieodzowny, jak kapłan dla wierzących. Umożliwiał personalistyczne zbliżenie bitwy, ataku, okopu, podjazdu. Wyłuskiwał z anonimu wroga — jakiegoś tam lotnika, czołgistę, piechura — i pokazywał go poprzez muszkę tak, jak go widzi snajper, oficer przez lornetkę, zwiadowca z zasadzki. Dla codziennego, pośredniego komunikowania się z frontem dostarczał składowe części do zaimprowizowanego na własny użytek telewizora.

Ludziom walczącym — ich wytrzymałości, odwadze, trudnej moralności stanu wyjątkowego — i tym siedzącym nad gazetą w pokoju, w kraju niezaangażowanym, niezbędna jest bezpośrednia relacja o obu stronach barykady wojennej, o czerwonych i białych, żeby mieć pożywienie treściwe dla nienawiści i miłości, żeby przeprowadzić generalną konfrontację między tworem własnej wyobraźni i autentyczną relacją korespondenta. W drugiej wojnie światowej dla wielu taką gwiazdą był Ilia Erenburg.

Jego rodak, Michał Kolcow, miał dużo trudniejsze i bardziej zawiłe zadanie. Winien był stać się John Reedem rewolucji hiszpańskiej, Kischem egzotycznego kraju, niezupełnie przynależnego do Europy, no i ostatecznie korespondentem wojny domowej, która wbrew swoim siłom i powołaniu miała fatalną, tragiczną pretensję, by stać się wojną regularną, wojną całą gębą.

Poruczono mu funkcję korespondenta *Prawdy*, centralnego organu partii bolszewickiej.

Kolcow jest reporterem z powołania, edukowanym na dość już zasobnej spuściźnie tej dziedziny. To natchniony korespondent. Nic dziwnego, że *Wiadomości Literackie*, obdarzone wyczulonym węchem dla bestsellerów, przedrukowały ze skwapliwością kolejne relacje tego rosyjskiego komunisty z bolszewickiej *Prawdy*.

Kolcow jest zakochany w konkrecie, rudymencie jego obrazowania i percepcji. Tu się nie toruje już drogi, nie daje konstytucji nowemu kierunkowi określonej publicystyki, jak to było wiele lat przedtem. Nie głosi się ani nawet nie stawia rewolucyjnych propozycji reportażowi. Tu się raczej syntetyzuje i udoskonala osiągnięcia wielu warsztatów, dąży się do perfekcji, precyzji i dojrzałości. Już minął wiek młodzieńczy reportażu. Jesteśmy u progu jego lat męskich.

Najdobitniejszym komponentem, jak mi się wydaje, stylu Kolcowa jest montaż, odpowiednik filmowej kompozycji reżysera kroniki dokumentalnej. Oczywiście, bez narracji nie może się obejść nawet reportaż literacki, zbudowany na naturalnej i wielostronnej ekspresji konkretu. Mieszanie się, prezentacja narratora, jest również niepożądana, chyba że sam jest aktywnym uczestnikiem, jak w omawianym wypadku. I wtedy nie prosimy o konferansjerkę. Kolcow daje pierwszeństwo faktom i wydarzeniom.

Wystarczy jedno dłuższe nieco zdanie, utrwalone w notatniku w dniu przybycia Kolcowa do Hiszpanii, do Barcelony, pod datą 8 sierpnia 1936 r., by z kilkunastu linijek móc sobie wywarzyć esencję stylu, otrzymać wspaniały skrót rewolucji, by wyciąć z filmoteki najważniejszy, doborowy zespół kadrów z pełną perspektywą ulic, z rozkołysaniem ruchu, z wyróżnieniem złożonej, wielobarwnej, podnieconej masy ludzkiej.

Nie sądzę, by po przeczytaniu tego jednego zaledwie zdania myślący odbiorca nie został wyposażony miarą kontrastu i analogii w historyczne szkła o ruchomej skali dla odbierania przewijającej się taśmy. Jedno zdanie z 17-tej strony, które mam na myśli, starczy za introdukcję. Jest w nim koloryt i dźwięk książki. Eksponowana jest metoda, styl autora i styl barcelońskich rewolucjonistów.

Przerzucając wielostronicowy *Dziennik hiszpański*, uzyskuje się poparcie dla twierdzenia, że proza epicka w tradycyjnym kształcie nie jest już w stanie przekazywać czasu, jego treści i formy, że notatnik, pamiętnik i sporządzany na gorąco dziennik dużo sprawniej i trafniej spełniają te funkcje artystyczne, którym proza tradycyjna już sprostać nie może.

Madryt, Barcelona i Walencja, fronty północy i południa, zachodu i centrum gościły pisarzy wszystkich kontynentów. Pisali wiele. A jednak spośród kilkudziesięciu nazwisk wyróżnić mi wypada tylko dwa. Wystarczy, jeśli sięgniemy do dziennika Kolcowa i do powieści Hemingwaya *Komu bije dzwon*, choć ona jest w najlepszym tego słowa znaczeniu fikcją, by powiedzieć sobie, że tylko w tych dziełach odnajdujemy pulsujące drgnienia hiszpańskiej amplitudy i tchnienie autentycznej myśli.

Nie znam wszystkich pozycji owego księgozbioru. Nie jestem specem od wielojęzycznej literatury wojny domowej drugiego ćwierćwiecza przeżywanego stulecia, ale mogłem na podstawie lektury na miejscu i u nas, gdyż najważniejsze dzieła literatury pięknej o tej tematyce zostały naszemu językowi przyswojone, upewnić się w przeświadczeniu, że z utworów owych, poza dwoma wymienionymi, dociera do nas impresja lepszego czy gorszego gatunku, ale impersja wtórna na trzeciorzędnej fali. Nie niepokoją nas w nich kurcze i rozkurcze serca huraganu. W każdym razie ja tętna nie wyczułem.

Są co prawda pamiętniki Caballero, Prieto, Negrina, Alvareza del Vayo i innych odpowiedzialnych za wzloty i upadki tamtych dni. Dokumenty tej wojny skrzyżowanej z rewolucją tym bardziej zdumiewają, że nad Tagiem i Ebrem formowano kształt demokracji ludowej, że jeśli druga wojna światowa była końcówką pierwszej, odrobieniem nierozwikłanych konfliktów i porzuconych lekkomyślnie pozostałości, to rewolucja czterech narodów — Hiszpanów, Katalończyków, Basków i Galicjan — antycypowała dojrzewające dopiero socjalne konflikty i spięcia. Przegrana przesądziła o jej wycofaniu się poza bieg wydeptanej czołgami historii.

Choć Kolcow notuje pośrednio to znamienne zjawisko, pozostaje on dla nas w pierwszym rzędzie korespondentem wojennym. Do studium rewolucji jest kiepsko uzbrojony. Galeria osobowości jest bardziej wyrazista od tła, od mechanizmów społecznych. Jeśli idzie o tzw. cechy narodowe Hiszpanów, nawyki i obyczaje, rodzajowość środowiska, przywary i cnoty grup, warstw ludzkich, osobliwości iberyjskich koterii politycznych, o zacofanie techniczne i militarne, jeśli idzie nawet o specyfikę tamtejszych komunistów, którym niejednokrotnie odmawia się łagodzącego retuszu, nie zabraknie trafnych odkryć i niezawodnych spostrzeżeń. Natomiast z gmatwaniny krzyżowań i powiązań socjalnych otrzymujemy tylko bezpośrednie, gołe obserwacje. Wpływa na to względna nieznajomość hiszpańskiej rewolucji.

Obsesja armii regularnej i wojny podręcznikowej według regulaminów i orzeczeń sztabów, wojny niemożliwej w owych latach, w tamtym kraju, woj-

ny, która nie mogła dać zwycięstwa bez prymatu rewolucji i wszystkich przez nią zrodzonych form na całej drabinie gospodarczej, społecznej i wojskowej, skrzywiła tak wnikliwemu obserwatorowi wzrok. W tej najistotniejszej sprawie był krótkowidzem.

Oczywiście, pewne wtręty zachwaszczonego żargonu politycznego czy konwencjonalna czasem metaforyka epoki nie powinny nam odebrać i nie odbiorą przyjemności obcowania z dziełem Rosjanina, przynależnym do klasyki hiszpańskiego preludium drugiej wojny światowej.

Madryt, stolica rewolucji hiszpańskiej, natchnienie całego narodu, bronił się przez trzydzieści miesięcy. Kolcow jest piewcą oblężonego Madrytu.

W *Komu bije dzwon* indywidualność Kolcowa w całym jej bogactwie była podkładem postaci Karkowa, będącej preferencją odautorską. Hemingway co prawda nie bardzo odróżnia Rosjan od innych ludzi radzieckich, ale w hotelu Gaylord, siedzibie doradców radzieckich, Karkow, dziennikarz, jest postacią pozytywną w przeciwstawieniu do innych, pochlastanych przez pióro amerykańskiego pisarza. Hemingway jest dobrym pisarzem i wiele widział.

Gdy Hemingway stara się swe doświadczenie z Kolcowem wyrazić w postaci Karkowa, modelując go na wielu stronach powieści, nasz korespondent wspomina zaledwie o amerykańskim powieściopisarzu mimochodem, spotykając go na pobojowisku po zwycięskiej bitwie pod Guadalajarą:

„Przyjechał tutaj i Ernest Hemingway, wielki chłop, niedobrze skrojony, mocno zbudowany. Złaził wszystkie miejsca bitew, pobył trochę u Listera i u Lukácsa i zaprzyjaźnił się z nim; powiedział do mnie, powoli i z upodobaniem przekręcając wyrazy hiszpańskie:

— To prawdziwa klęska. Pierwsza poważna klęska faszyzmu w ciągu tych lat. To początek zwycięstw nad faszyzmem" (str. 504).

Zdaje mi się, że Kolcow czynił wybór właściwy. Selekcja — była o tym już mowa — jest najmocniejszą stroną jego pisarstwa. Czyżby uważał, że pisarze za wiele mówili i że w tym, co drukowali, mijali się z głównym nurtem wojny w Hiszpanii? W każdym razie jest aż za skąpy w zainteresowaniach dla swych kolegów po piórze.

Podobnie dzieje się z Brygadami Międzynarodowymi. Co prawda korespondent *Prawdy* widzi dopiero małe, pierwsze oddziały międzynarodowych formacji, docenia ich bohaterstwo, ale wie, że przykład więcej znaczył niż wojskowa interwencja, że więcej o obronie i ataku czerwonych, o ich istocie powiedzą mu formacje komunistów hiszpańskich niż formacje komunistów cudzoziemskich. Jego rozjazdy frontowe i na zapleczu rzadko zahaczają o pozycje i postoje brygad niehiszpańskich.

W *Dzienniku hiszpańskim* materia jest naprawdę hiszpańska. Zasługi i winy są hiszpańskie. Dominuje wszechwładnie temat hiszpański we wszystkich regionalnych wariantach. Hiszpanie są hegemonami swoich dziejów.

Kolcow nie zna przeszkód w dotarciu do wybranego przez siebie miejsca. Nie powinna nas nigdy zaskakiwać jego metoda, trick, pomysłowość w zaimprowizowaniu środków lokomocji, przepustek, przewodników. Jeśli trzeba się czołgać obok faszystowskich czujek, by zobaczyć na własne oczy, nie waha się. Przelecieć przez terytorium wroga, by znaleźć się w odciętej Asturii czy w kraju Basków — to oczywiste, chociaż się czeka tygodniami w poczekalni małego, francuskiego lotniska. Wziąć osobisty udział w ataku na Alcazar — rozumie się samo przez się, byleby doświadczyć ręką i nogą pobliże starych murów, wysondować dusze bojowników po obu stronach i samemu przeleźć przez drabinę wiodącą do twierdzy.

A mimo to Kolcow nic nie ma wspólnego z mundurem. Strój armii regularnej nie leżałby dobrze na tym ruchliwym podróżniku. Jest on bowiem niespokojnym, romantycznym podróżnikiem, szalonym reporterem, który nie tyle chce być sędzią, co świadkiem, obserwatorem, nie zaś uczestnikiem. Nawet wtedy, gdy pędzi po zboczach ze szturmującym oddziałem, zachowuje dystans wobec swego aktywnego współudziału, uważając wojnę za materię, a siebie za czujnego zwiadowcę. Przy romantycznej fantazji obdarzony jest doskonałym zmysłem trzeźwości, wysterylizowanym ze wszelkiego awanturnictwa.

Jeśli położymy przed sobą mapę Hiszpanii z zakreślonymi liniami frontów, to będziemy mogli sprawdzić, że autor *Dziennika hiszpańskiego* był wszędzie i widział wszystko, a wybrał tylko to, co chciał czytelnikom mos-

kiewskiego dziennika przekazać. Wszystkie jednak jego drogi, dróżki, ścieżynki, podchody i przejścia prowadziły do republikańskiego Madrytu, dokąd powracał po każdej wyprawie poza granice odważnego miasta.

Na pierwszym listopada 1937 r. kończy się faktycznie dziennik. 6-tego Kolcow jest już w Moskwie. To wystarczy. W rewolucji u samego zarania znajduje się kondensacja treści. Pierwsze kartki kalendarza zawierają historyczną esencję. Ekspresja burzy też utrwala się poprzez błyskawice, pioruny i oberwanie chmury — reszta to skroplenie i rozwodnienie.

Jan Wyka

DWUZNACZNOŚĆ „THE TURN OF THE SCREW"

Henry James: *W kleszczach lęku.* Przekład Witolda Pospieszały. Poznań 1959. Wydawnictwo Poznańskie; str. 195.

I

Henry James został wielkością. Jest to wielkość pierwszego rzędu. Allan Tate stawia go ponad Stendhala i ponad Flauberta. Ivor Winters widzi w nim najznakomitszego z prozaików piszących po angielsku. F. R. Leavis szuka „wielkiej tradycji"* angielskiej grozy. Znajduje. Nie Defoe czy Fieldinga. Nie Thackeraya czy Meredithа. Właśnie Henry Jamesa.

Nie zawsze był wielkością. Miał „złą passę". A jeszcze przedtem... Był pisarzem cenionym przez pisarzy tak angielskich, jak i amerykańskich. *Exemplum* — Conrad. *Exemplum* — Dean Howells. Działo się to pod koniec XIX wieku. Wówczas, gdy pisał *The Turn of the Screw* **. Było to opowiadanie o duchach. Napisał je w 1898 r. W 1898 r. miał już za sobą około dwudziestu książek. Powieści, opowiadań, sztuk teatralnych... I miał swoją publiczność. Tylko dramaturgia skończyła się fiaskiem. Wielkim, znakomitym fiaskiem. Ale proza? Proza, którą zamieszczały solidne magazyny? Publikował. Wydawał. Czytano go. Czytało go niewielu. Pisał od kilkudziesięciu lat. Bądźmy dokładni: pisał od 1864 r. Bo wówczas to w *The Continental Magazine* ogłosił, zresztą anonimowo, swoje pierwsze opowiadanie. Nosiło ono tytuł *The Tragedy of Error* ***. Potem skończyła się piękna reputacja. Przepadło dobre imię. Mówiono o pretensjach, za którymi nie stoi nic. Które są tylko pretensjami. To zaczęło się w 1915 r., rok przed jego śmiercią. Zaczęło się od Wellsa, by ciągnąć się poprzez Gide'a i Middletona Murry, i Van Wyck Brooksa. Poprzez lata dwudzieste. Ale w 1934 r. wychodzi numer *Hound and Horn* poświęcony pisarstwu Jamesa. Zbliża się rewaloryzacja. Początek zrobił Percy Lubbock. Przed Lubbockiem T. S. Eliot i Joseph Warren Beach. Wreszcie Allan Tate. I Edmund Wilson, i Richard P. Blackmur. I tylu, tylu innych.

Rewaloryzacja stała się czymś powszednim. Czymś nagminnym. Rzadko dziś zdarza się krytyk — myślę tu o krytykach amerykańskich — który

* F.R. Leavis: *The Great Tradition.*

** Tytuł polskiego przekładu brzmi *W kleszczach lęku*. Wiem, że *The Turn of the Screw* jest zwrotem idiomatycznym. Rozumiem, że *W kleszczach lęku* jest tytułem co się zowie atrakcyjnym. Zdaję sobie również sprawę, że troska o poczytność leży na sercu Wydawnictwu Poznańskiemu. Jednakże obawiam się, że ta szlachetna skądinąd troska nie jest wystarczającym powodem do wmawiania czytelnikowi, że tytuły Jamesa są nieodpartym, niezbitym dowodem złego smaku pisarza.

*** Do 1953 r. za pierwsze publikowane opowiadanie Jamesa uważano *The Story of a Year, The Atlantic Monthly,* 1865 r. W 1953 r. Leon Edel w swojej książce *Henry James: the untried Years* ustalił, że James publikował swoją prozę już wcześniej, że anonimowe opowiadanie *The Tragedy of Error,* ogłoszone na łamach *The Continental Monthly* w lutym 1864, jest jego opowiadaniem.

by nie zachłysnął się Henry Jamesem i który by nie odkrywał go ponownie.

W latach trzydziestych rewaloryzacja była sprawą krytyków i poetów parających się krytyką. Natomiast proza... Proza, amerykańska proza lat trzydziestych, nie liczyła się z Henry Jamesem. Rewaloryzacja nie rozstrzygała o prozie. Była zjawiskiem z dziedziny historii literatury i krytyki literackiej. Nie towarzyszyła jej modyfikacja prozy, orientująca się w kierunku Henry Jamesa. Henry James niewiele znaczył dla Hemingwaya, a zgoła nic dla powieści Steinbecka i opowiadań Caldwella. Był tradycją martwą. Gdzie indziej szukał tradycji Dos Passos. Gdzie indziej — bo w Dreiserze — znajdowali ją Farrel i wyznawcy powieści proletariackiej. Oczywiście, przejęto kilka chwytów Jamesa, głównie kompozycyjnych. Zasymilowano „strategię punktu widzenia" i zasadę dramatyzacji. Nie podobna także zaprzeczyć związkom pomiędzy Faulknerem a Jamesem. Są to związki kompozycyjne. Mówił o nich Conrad Aiken*. I związki stylistyczne. Ale jest to przypadek odosobniony, sporadyczny.

Dopiero w latach czterdziestych James stał sie wzorem, do którego aspiruje najmłodsze pokolenie.

■

Jamesowska koncepcja sztuki... Koncepcja wykładana w prozie od *Rodericka Hudsona* począwszy aż po *The Golden Bowl*, uzupełniona eseistyką i „komentarzami", bo jakże inaczej nazwać przedmowy, które James pisał do nowojorskiego wydania swych dzieł, przedmowy zebrane później przez R. P. Blackmura i ogłoszone w osobnej książce. Nie, nie idzie tu o interpretację artysty i stosunków pomiędzy sztuką a społeczeństwem. To Flaubertowska interpretacja. Nie ma jej w *Pani Bovary* ani w *Szkole serc*. Jest w korespondencji. Mówi o naturze artysty. Zakłada jej osobliwość. Jest to osobliwość charakterologiczna. Artysta wyrzeka się normalności istnienia. *„Nous sommes pour le dire et non pour l'avoir"* — pisał Flaubert. Powtarza to za nim James. Interpretacja sięga dalej. Artysta trąci patologią. Nie tylko artysta. Trąci nią sama sztuka. Dlatego główny bohater *The Lesson of the Master* mówi do Paula Overta: „Chyba nie myślisz, że bronię sztuki. Szczęśliwe społeczeństwa, które jej nię znały".

Była to jedna z najważniejszych idei Jamesa. Wykładał ją po wielekroć. Przede wszystkim — w eseistyce, w przedmowach, w korespondencji. Nie była to „jasna" idea. „Prawdę" rozumiał James różnorodnie. Najczęściej jednak stanowiła odpowiednik Joyceowskiej „epifanii". Równała się uchwyceniu istoty wydarzeń. Odrzuciwszy to, co błahe, akcydentalne, docieramy do „esencji". Do *quidditas* średniowiecznych realistów. Literatura nie jest wartością". Nie jest nią sama przez się. James pomiatał doktrynami, które z literatury czyniły „dobro najwyższe". Tak jak pomiatał powieścią eksperymentalną i francuskim naturalizmem. Ale za pośrednictwem literatury można objawić esencję. Literatura jest więc rzeczą serio. Rzeczą, której nie wolno lekceważyć.* Oczywiście, nie sprowadza się do pościgu za „istotą". Ma również inne „cele". Nie tylko „cel poznawczy"**. Jest w wielkiej mierze sprawą techniki, rzemiosła, strategią rozwiązań formalnych. Rewaloryzatorzy Jamesa powołali się na strategię. I na „świadomość". Bo James był pisarzem świadomym. Był znakomitym przykładem pisarskiej świadomości. I powołali się na Jamesowski model prozy. Na prozę wielkiego symbolu i wielkiej metafory. Na „omowność" kompozycji i „omowność" stylu. Choć zasięg „omowności" nie zawsze przypadał im do gustu. Nie lubili „prozy wykrętnej". Odrzucali więc „późne" pisarstwo Jamesa. Odrzucali *Ambasadorów* i *Wings of Dove*, i *The Golden Bowl*.

II

Zabiegał o atrakcyjność. Przyznawał się do tego. Mówił o tym i pisał. Po-

* C. Aiken: *William Faulkner: the Novel as Form, The Atlantic Monthly*, październik 1939 r.

* Ten właśnie stosunek do literatury miałem na myśli mówiąc kiedyś o „estetyzmie" Jamesa.

** Jeśli „objawienie istoty rzeczy" traktować jako „cel" literatury — a tak zdawał się to rozumieć H. James — to jest to „cel" poznawczy.

wtarzał to po wielekroć w swoich przedmowach. Zabiegał nie ze względu na nią samą. Nie była „celem" samoistnym. Była tylko „środkiem". Trzeba przekazać pisarskie rozwiązania. Zakomunikować „prawdę", *quidditas*, istotę rzeczy. Trzeba więc zdobyć tych, którzy „prawdy" wysłuchają. Zrobi to „atrakcyjność". „Atrakcyjność" intrygi i „atrakcyjność" bohatera... Była racją istnienia Henrietty Stackpole w *The Portrait of a Lady*. Stała się racją gatunku *The Turn of the Screw*. Jest to opowieść o duchach. Miała być bajką. Została opowieścią grozy. A więc opowieścią, której *genre* zapowiada „atrakcyjność". I opowieścią dobrze osadzona w dziewiętnastowiecznych tradycjach anglo-amerykańskiej prozy. Tradycje sięgają *Tajemnic Udolpho* pani Radcliffe i *Mnicha* Mathew Gregory Lewisa. Sięgają powieści gotyckiej. By poprzez *Frankensteina* Mary Shelley i poprzez *Melmotha tułacza* Ch. Maturina, poprzez „małe powieści" Willkie Collinsa dotrzeć do A. E. Poe i R. L. Stevensona. *The Turn of the Screw* zaczyna się jak opowieść tajemnicy. Bohater zderza się z sekretem. Nie zna go. Musi poznać. Poznaje. W tym miejscu kończy się odcyfrowywanie tajemnicy. Urywa się to, co stanowi zasadniczy wątek detektywistycznego romansu. Stajemy przed „czystą" opowieścią grozy. I to grozy wziętej jak najbardziej serio. Nie ma tu przymrużania oka i nie ma parodystycznych zapędów, z którymi obnosił się Oscar Wilde, pisząc swojego *Ducha z Canterville*.

Zamek z gotyckiej powieści był zamkiem „demonicznym". Straszył sekretnym przejściem, ciemnym korytarzem, rozległymi podziemiami. Zamek z *The Turn of the Screw* jest zamkiem „sprozaizowanym". Zamkiem z powieści Thackeraya. Przestał być rękojmią grozy. James odwoła się do niej. Będzie ją eksploatował. Uruchomi całą maszynerię fałszywych rozwiązań. I zaskoczy nagłą pointą. Ale grozy nie buduje tu pejzaż i nie buduje sceneria. Buduje ją stylistyka. Nade wszystko — stylistyka. To ona sygnalizuje grozę, gdy guwernantka pisze: „...byliśmy zagubieni jak garstka pasażerów na wielkim okręcie. A ja, o dziwo, byłam przy sterze". To ona jest jej główną podporą. Stylistyka „omowności" i „niedopowiedzeń"... Nie przylega do rzeczy. Nie jest zapisem wydarzeń. Oczywiście, wydarzeń zewnętrznych. A w każdym razie stara się nim nie być. Operuje aluzją, a nie stwierdzeniem faktów. Woli napomknąć, aniżeli powiedzieć. Dać do zrozumienia, aniżeli nazwać. Zwiększa „pole niedookreśleń". Jest stylistyką wykrętną. Tą, którą James powtórzy w *Wings of Dove* i w *The Golden Bowl*. Edith Wharton pisała o Jamesie w *A Backward Glance*. James był wówczas starym człowiekiem. Pisała, że z trudem nazywał rzeczy po imieniu. Z trudem nazywał je już w *The Turn of the Screw*.

The Turn of the Screw jest opowieścią w opowieści. Ma dwa czasy narracyjne i trzech narratorów. Pierwszym jest anonimowe ja, drugim — Douglas, trzecim — guwernantka. Pierwszy opowiada o wydarzeniach stanowiących niejako przedmowę. Drugi komentuje relację trzeciego. A trzeci... Trzeci przemawia przez manuskrypt. I „manuskrypt" wypełnia całą niemal opowieść. Wraz z trzecim zaczyna się „dwuznaczność" *The Turn of the Screw*. Bo trzeci opowiada o duchach. „Dwuznaczność" zaś sprowadza się do pytania: czy istnieją duchy?

Jest to pytanie kluczowe. Odpowiedź określa „przedmiot". „Przedmiot" *The Turn of the Screw*. Określa i *genre*. Groza zależy od duchów. Jeśli duchy nie istnieją, groza staje się fikcją, a opowieść grozy — opowieścią o jej pozorach. Wówczas *The Turn of the Screw* przeobraża się w zapowiedź *The Ordeal of Gilbert Pinfold* Evelyna Waugh. Gilbert Pinfold słyszy głosy. Głosy go napastują. Jest ich ofiarą. W końcu milkną. I wtedy rzecz się wyjaśnia. Głosy były urojeniem. Gilbert Pinfold zatruł się środkami nasennymi. Zapewne, w *The Turn of the Screw* James nie wybija pointy, tak jak wybijał ją Waugh. Pointa jest ukryta. I brzmi nieco inaczej. Ale poza tym... Jeśli nie istnieją duchy? O duchach opowiada narrator. Pytanie o duchy jest więc pytaniem o wiarygodność relacji narratora. Mówiąc inaczej — pytaniem o stosunek punktów widzenia: pisarza i opowiadającej postaci. James odrzucił pisarską wszechwiedzę. Tę, której dowody składał Balzac i której świadectwo wystawiał Dickens. Był przeciw niej. Tak jak

przed nim Flaubert. I jak później — Joyce. Wierzył w narratora i wierzył w „strategię punktu widzenia". Postulował *„indirect approach"*. *„Indirect approach"* to relacja poprzez narratora, świat oglądany cudzymi oczami, historia opowiedziana przez postać. Narrator Jamesa rzadko bywał pierwszą osobą. I równie rzadko przypominał Conradowskiego Marlowe. Częściej był krypto-narratorem. Wówczas otwieraliśmy powieść pisaną w trzeciej osobie. Ale trzecia osoba była gramatyczną fikcją. Bo pisarz krył się za plecami bohaterów. Udawał, że opowiada. Podczas gdy opowiadali oni. Opowieść rozpadała się. Była układem kilku krypto-narracji prowadzonych przez kilku krypto-narratorów. Nigdy nie opowiadali o tym samym. James nie konfrontował ich „zeznań". A w każdym razie — nie konfrontował po to, by zademonstrować zależność zewnętrznego świata od percypującej świadomości. „Zeznania" uzupełniają się wzajemnie. Konstytuują anegdotę. Podlegają modelowi „spiralnej" kompozycji, tak jak podlegały w *Light in August* W. Faulknera.

James nie przepadał za anonimowym „ja". I nie przepadał za narratorem, jednym narratorem. Owszem, używał „ja" i używał „narratora". Ale rzadko kiedy wydzierżawiał im całą opowieść. Istnienie anonimowego „ja", tak jak istnienie jednego narratora, zakłada stałość punktu widzenia. Punkt widzenia jest niewzruszalny. Krępuje swobodę manewru. James opowiedział się za swobodą. Za zmiennością punktu widzenia. Za dystansem. Był to dystans do relacji narratora. Stosując zasadę kilku punktów widzenia łatwiej go osiągnąć. A Jamesowi zależało na dystansie. Musiało zależeć. Ze względu na uzasadnienie *„indirect approach"*. Bo *„indirect approach"* miało swoje uzasadnienie. Była nim psychologia.

Narrator jest konieczny. Gdyż anegdota jest bez znaczenia. Anegdota jest pretekstem. Ważne staje się to, do czego pretekst służy. A więc świadomość bohatera. Narrator Jamesa nie jest narratorem ani Faulknera, ani Conrada. Marlowe charakteryzował wydarzenia. Narrator Jamesa? Charakteryzuje samego siebie. Stąd — stylistyka jego relacji. Stylistyka aluzji, napomknień i omowności. Stylistyka, która znacznie więcej mówi o piszącym aniżeli o opisywanych wydarzeniach. Milly Theale jest główną postacią *Wings of Dove*. I jest cieniem. O Milly Theale opowiadają inni. W gruncie rzeczy opowiadają o sobie. Milly Theale interesuje Jamesa jako zjawisko „warunkujące". „Warunkujące" świadomość narratorów. Oto klucz do Milly Theale. Czy jest on kluczem do *The Turn of the Screw*? Czy relacja guwernantki jest relacją o niej samej? Czy duchy są tu głosami z *The Ordeal of Gilbert Pinfold*, a guwernantka — frapującym przypadkiem psychopatologii? *The Turn of the Screw* zmienia wówczas swój charakter. Staje się prozą psychologiczną. Znika opowieść grozy. Zjawia się studium świadomości. Leon Edel nazwał to studium histerii.*

W Bly straszą duchy. Duch Peter Quinta i duch miss Jessel. Widzi je guwernantka. Przypuszcza, że widzą je dzieci. Ba, jest tego pewna, coraz bardziej pewna. Ale dzieci — i Miles, i Flora — przeczą istnieniu duchów. Jednakże przeczą w sposób dwuznaczny. Pytane, odpowiadają wykrętnie. Tak przynajmniej interpretuje to guwernantka. Wykrętność odpowiedzi tłumaczy sobie aliansem, sekretnym przymierzem dzieci i duchów. Dzieci nie mówią całej prawdy. Dzieci kłamią. Nawet przed śmiercią Miles nie wypowie imienia Peter Quinta. Guwernantka napisze wówczas o „wspaniałej rezygnacji" Milesa. „Rezygnacji z tego strasznego imienia." „Strasznego", bo duchy są samą deprawacją. Duchy deprawują dzieci. Guwernantka walczy o nie. Opowieść grozy zamienia się w opowieść o psychomachii. Ale tylko wtedy, gdy zawierzymy guwernantce. Gdy za dobrą monetę weźmiemy jej punkt widzenia. Bo przecież dzieci mogły nie widzieć duchów. Sekretny alians mógł być tworem podekscytowanej wyobraźni. Guwernantka widzi miss Jessel. Pani Gosse chce ją zobaczyć. Guwernantka woła: „Niech pani tylko patrzy, kobieto kochana, niech pani tylko patrzy". Ale pani Gosse nic nie widzi.

---

* Leon Edel: *The Psychological Novel 1900—1950*. Koncepcję Edela w zmodyfikowanej postaci wyłożył L. Elektorowicz w artykule *Czy są duchy (Życie Literackie*, 1959 r., nr. 21).

Duchy zostaną duchami „niezweryfikowanymi". A więc nie ma duchów? A więc *The Turn of the Screw* z pozoru mówiąc o nich, naprawdę mówi o histerii? Wiele na to wskazuje. Guwernantka ma obsesyjną wyobraźnię. Jest nieznośnie podejrzliwa. Reaguje gwałtownie. Nadto gwałtownie. Ale z drugiej strony... Proza, która zakłada fałsz samowiedzy narratora, którą fascynuje psychologia i nic prócz psychologii? To wydaje się podejrzane. Bo jednak Miles umiera. A pani Gosse wierzy guwernantce. Tak, nie widziała duchów. Ale wierzy w ich istnienie. W to, że działają. Że są deprawacją. Wierzy nie bez podstaw do wiary. Dzieci tracą swoją niewinność. Z początku były jej ucieleśnieniem. „Straszne rzeczy" mówi Flora. A Miles? Miles zostaje wydalony ze szkoły. I kradnie listy. Tak oto zaczyna się proza wielkiego symbolu, proza „drugiego dna".

Henry James nazywał książki George Eliot „przypowieściami moralnymi". Nie miał racji. Nie był przypowieścią moralną *Daniel Deronda* i nie była nią *Romola*. Jest nią natomiast *The Turn of the Screw*. Duchy stają się tam symbolem. Nie podobna brać ich dosłownie. To synonim „moralnej deprawacji". Nie wiemy, na czym polega. „Moralną deprawację" wmawia im stylistyka. Fakty o niej świadczące? Faktów jest mało. Prawie że ich nie ma. I fakty nie tłumaczą „deprawacji". Nic dziwnego. James starał się ich unikać. Szło mu o symbol możliwie jak najszerszy. A „fakty" są zawsze próbą dookreślenia, próbą „konkretyzacji".

„Straszliwość" i „deprawacja"... To w gruncie rzeczy wszystko, co wiemy o duchach. Są ucieleśnieniem tych dwu kategorii. Są ich symbolem. Tak jak symbolem są Miles i Flora. Tyle tylko, że Miles i Flora to symbol niewinności*. *The Turn of the Screw* powtarza tedy zasadniczy konflikt Jamesa. Ten, który tkwił u początków jego pisarstwa. Który zaczynał się wraz z pierwszymi książkami i kończył — z ostatnimi. Był to konflikt „niewinności" i „doświadczenia". Stanowił on podstawę Jamesowskiej interpretacji stosunków między „cywilizacjami". Między Ameryką a Europą. W powieściach Jamesa raz po raz powtarza się ta sama sytuacja. Jest nią zetknięcie Europejczyka i Amerykanina. Zawsze ma ona sens metaforyczny. To „niewinność" kontaktuje się z „doświadczeniem". „Niewinność" pociąga za sobą „zmysł moralny". „Niewinność" znaczy: „energia życiowa". Atakuje ją „doświadczenie". Doświadczenie, które jest deprawacją. To problematyka *Amerykanina, Europejczyków, Washington Square* czy *Ivory Tower*. Stała się centralną problematyką opowieści o Peter Quint i miss Jessel.

Oto dwie interpretacje *The Turn of the Screw*. *The Turn of the Screw* zawieszone jest między nimi. Są to interpretacje przeciwstawne. Jedna zmierza w stronę prozy psychologicznej, druga — ku prozie wielkiej metafory.

The Turn of the Screw usprawiedliwia je obie. Guwernantka interpretuje wydarzenia. Zakłada działanie duchów. Działanie jest niewątpliwe. Tylko czy jest ono działaniem duchów? Na to pytanie nie ma odpowiedzi. James pozostawił nas bez niej. Nie chciał wybierać między dwiema interpretacjami. Edmund Wilson powiada: nie chce, bo nie może. Edmund Wilson kładzie dwuznaczność *The Turn of the Screw* na karb samego Jamesa. Na karb jego postawy*. Sądzę, że była ona efektem współistnienia dwu orientacji estetycznych. Tych orientacji, między którymi James się wahał i które próbował połączyć. „Połączenie" nie zawsze dawało dobre rezultaty. Często kończyło się klęską. Czasem — „dwuznacznością". Tą właśnie dwuznacznością, przed którą stajemy w *The Turn of the Screw*. Jamesa fascynowała proza psychologiczna. Proza badająca świadomość narratora. I to proza, której narrator czy kryoto-narrator, charakteryzując wydarzenia, pośrednio charakteryzowałby samego siebie. Zakłada ona więc niepełną, co najmniej niepełną, samowiedzę opowiadającego. I proponuje dystans. Dystans między pisarzem a narratorem. Ale równocześnie trwało urzeczenie prozą wielkiego symbolu, literaturą „kilku znaczeń". Tak, orientacje te nie są orientacjami „sprzecznymi". Mówi

* Oczywiście, w pierwszych rozdziałach opowiadania.

* E. Wilson: *The Ambiguity of Henry James* (*Hound and Horn*, 1934 r.).

o tym *Ulisses* i mówi *Czarodziejska góra*, jednakże zdarzają się sytuacje, kiedy to jedna poetyka wyklucza drugą. Otwórzcie *The Golden Bowl*. Intryga kreuje tam układ fabularny tendujący ku symbolowi. Tendujący bezskutecznie. Nad układem ciąży „dosłowność". I „dosłowność" niszczy „drugie dno". Nie zniszczyła go w *The Turn of the Screw*, chociaż *The Turn of the Screw* jest „zderzeniem" dwu poetyk. Proza psychologiczna koliduje tu z prozą „wielkiego symbolu". Ale James zbudował opowieść tak, że ma ona dwa klucze. I można ją otworzyć obydwoma. Oba są równie „dobre". James stanął przed alternatywą. Musiał wybierać. Nie wybrał. Cofnął się przed rozstrzygnięciem. Zawiesił opowiadanie między dwiema interpretacjami. Postawiony w sytuacji, w której musiał powziąć decyzję, nie powziął jej. Napisałem „nie powziął". To nieprawda. Dokonał wyboru. Wybór padł na ambiwalencję. Na „dwuznaczność". Dlatego nie podobna powiedzieć, czy *The Turn of the Screw* jest opowiadaniem o duchach. Czy groza jest tu grozą rzeczywistą? Czy guwernantka opowiada o tym, co się zdarzyło, czy też daje świadectwo swoim urojeniom? Czy mówi o histerii, czy też o „niewinności" i „doświadczeniu"?

Lech Budrecki

MARIA DĄBROWSKA

Zapewne serce Marii Dąbrowskiej napełniło się wielką radością, gdy ujrzała owe tłumy, które pośpieszyły do Związku Literatów na wieczór poświęcony jej twórczości. Ale myślę, że jeszcze większej radości doznali ci wszyscy, którym drogi jest zawód pisarza. Tłumny udział ludzi w tym hołdzie, złożonym naszej pisarce, dowiódł, że rzemiosło pisarskie jest u nas cenione powszechnie i że Polacy potrafią się zdobyć na odruch serdeczności i entuzjazmu w stosunku do tych, których szanują i kochają. Dawniejsze jubileusze, czy to Sienkiewicza, czy Orzeszkowej, odbywały się przy dźwięku trąb i blasku pompatycznych świeczników — jubileusz Dąbrowskiej był zakrojony na miarę naszej rzeczywistości: skromny, a jednak odkrywający nieczęsty skarb naszej kultury, umiłowanie pisarza i wdzięczność dla niego za to wszystko, co dał z siebie swoim czytelnikom.

Wychodząc z wieczoru słyszałem, jak ktoś mówił do kogoś: „W tym wszystkim, co ona odpowiedziała, w każdym jej słowie była mądrość i prostota". Zdziwiłem się, jak przez usta przygodnego widza przemówiła prawda. *Vox populi, vox Dei.*

To, co zniewala serca czytelników i ku autorce *Nocy i dni* skłania, to właśnie dwie cechy: mądrość i prostota.

Mądrość Marii Dąbrowskiej pozwoliła jej dokonać słusznego wyboru we wszystkich sprawach, w których była i jest zaangażowana odpowiedzialność pisarza polskiego. Ona to kierowała jej piórem nie tylko, kiedy poświęcała je sprawom publicznym — ale i kiedy malowała obrazy społeczeństwa w trudnych i skomplikowanych epokach formowania się naszego narodu. Jej wielki epos powieściowy potrafił ogarnąć wiele warstw polskiego narodu — i wybrać wśród życiowej gmatwaniny nici, które stanowiły osnowę historyczną bolesnego stwarzania się.

Prostota Marii Dąbrowskiej to nie tylko ta niepodrabialna prostota stylu, stylu, „którego nie widać". Prostota pisania Dąbrowskiej to wynik daleko głębszej postawy: prostoty wobec siebie. Dąbrowska nie mizdrzy się przed lustrem, nie gra, nie przybiera żadnej pozy — Dąbrowska po prostu jest. Uważa ona za swój prosty, właśnie prosty, obowiązek być dla czytelnika, istnieć dla niego i w najzwyczajniejszym sposobie odpowiadać na jego pytania, odpowiadać na potrzeby jego serca i umysłu.

Ta właśnie klasyczna równowaga pomiędzy sprawami serca i umysłu powoduje ową łatwość w dotarciu do najszerszych rzesz czytelniczych.

Równowaga Marii Dąbrowskiej pochodzi także z jej umiaru. Tak się nasza historia złożyła, że pisarz w naszym społeczeństwie jest zawsze pisarzem zaangażowanym. Nie wybiera on sobie obowiązków i powinności, on te obowiązki i powinności dziedziczy. Każdy nasz twórca jest nimi prawie machinalnie obciążony od chwili, kiedy wziął po raz pierwszy pióro do ręki. Otóż Dąbrowska w niezwykle umiejętny sposób wyznaczyła granice owym obciążeniom, nie dając im zaważyć na artystycznej wizji świata.

Najlepszy przykład tego znajdziemy w dwóch powojennych nowelach Dąbrowskiej, które w paradoksalnej

śmiałości usiłowałem przeciwstawić *Nocom i dniom*. Są to *Trzecia jesień* i *Na wsi wesele*. Jako osiągnięcia artystyczne są to szczytowe momenty noweli polskiej. Umiejętność plastycznego pokazania ludzi i zagadnień, które się za nimi kryją, nie ma sobie równych w naszej literaturze współczesnej. A jednocześnie ludzie ci są zanurzeni w nastrój i barwę nie tylko osobliwą, ale taką, jaką tylko ta pisarka potrafi stworzyć.

Jeżeli sobie jednak przypomnimy moment, w którym te dwa opowiadania się ukazały, jeszcze inna będzie dla nas ich wymowa. Te przepiękne prozy były czynami obywatelskimi. Ukazały nam wiecznie żywy ogień narodu pod zastygłą skorupą. Tymi swoimi utworami Dąbrowska zasłużyła na powszechną wdzięczność.

W zmąconym obrazie naszej literatury współczesnej talent Marii Dąbrowskiej jest tym „czystym nurtem"; wielokrotnie staje się on ożywczym prądem, odświeżającym naszą atmosferę i pokrzepiającym nasze siły. Jest nam potrzebny jak powietrze.

Jarosław Iwaszkiewicz

PRZEGLĄD PRASY

Zbliża się koniec roku. Pora uczynić rozrachunek. Jeśli wstecz rzucić okiem na ruch literacki, którego odbiciem jest prasa, rok ubiegły musi wydać się bardzo jałowy i ubogi. Jakie wydarzenia, jakie poruszenia powierzchni policzyć można na jego dobro?

Na plan pierwszy — czy chcemy, czy nie chcemy — wybija się działalność krytyczno-publicystyczna Stefana Żółkiewskiego. Redaktor naczelny *Nowej Kultury* po opublikowaniu książki *Kultura i polityka*, która zawarła jego artykuły z lat poprzednich, w roku ostatnim kontynuował swą ofensywę, która odznaczała się zarówno uporczywością pewnych stwierdzeń, jak i absolutnym brakiem oddźwięku. Na tym miejscu wielokrotnie usiłowaliśmy polemizować ze Stefanem Żółkiewskim. Podejmowaliśmy tę polemikę zarówno gdy chodziło o sądy szczegółowe, jak i w zakresie sformułowań ogólnych, w zakresie literackiej ideologii czy po prostu programu kulturalnego. Polemizowaliśmy (głównie piórem Zbigniewa Bieńkowskiego) o ocenę literatury współczesnego Zachodu, zarzucając krytykowi zamknięcie się w kręgu pisarzy i zjawisk najbardziej eklektycznych (Gide, Sartre), stanowisko przeciw-awangardowe, negowanie tych zjawisk, które rzeczywiście rozstrzygające znaczenie posiadają dla kształtu sztuki współczesnej, z którymi przeto liczyć się trzeba jako daną obiektywnie rzeczywistością ideowo-artystyczną (Joyce, Kafka). Spór ten prowadził na grunt teoretycznej dyskusji o rozumienie ideologii artystycznej, o rozumienie procesów artystycznych. Czyż literatura nie jest przede wszystkim wyrazem zbiorowej wyobraźni, czy nie tak należy rozumieć jej społeczny sens, jej historyczność, jej zaangażowanie, nie zaś w postaci werbalnych programów i gromkich deklaracji, których wyrazem z reguły staje się sztuka epigońska i eklektyczna. Rozróżnić trzeba drogi literatury i społecznych ideologii, choć wspólny jest ich cel: wyzwolenie człowieka z lęku, utrwalenie jego wolności, rozszerzenie skali jego szczęścia. Ideologie społeczne formułują cele działalności zbiorowej; kształtują normy działania i myślenia poprzez reglamentację, poprzez system nakazów i zakazów, poprzez szeroko zakrojoną i wielopłaszczyznową pedagogikę. Literatura zaś wyzwala, otwiera usta i oczy, każe mówić, krzyczeć, nazywa po imieniu sny, udręki, koszmary. Sprawia, iż przedmiot kształtujących się procesów społecznych nie jest kimś, kto milczy i kto nieświadom jest dotyczących go zdarzeń — sprawia, iż jest tych procesów podmiotem, świadomym ich przebiegu i treści dzięki świadomości siebie samego.

Dlatego nie wolno cofać się przed żadną próbą zgłębiania człowieka

i odkrywania jego świata — jeśli jest to literatura mroczna i tajemnicza, odpowiedzialnością obarczać należy świat, nie artystę.

Różniąc się w wielu poglądach ze Stefanem Żółkiewskim, musimy dzisiaj, w godzinie bilansu, uznać, iż działalność tego krytyka była w roku ubiegłym jednym z niewielu przejawów ideowej i pisarskiej żywotności w naszej literaturze. Gdy w roku ubiegłym szukać pretekstu do dyskusji i wymiany poglądów, artykuły Stefana Żółkiewskiego, zarówno teoretyczne, jak poszczególnym zjawiskom poświęcone, stanowią jedyny bodaj punkt zaczepienia.

Niestety, redaktor naczelny *Nowej Kultury* nie ma szczęścia do uczniów: w artykułach Andrzeja Wirtha i Alicji Lisieckiej mieliśmy do czynienia z wulgaryzatorstwem i scholastycznością. Nie podjęliśmy też rzeczowej polemiki z artykułami Lisieckiej, chociaż przedmiotem ich była działalność krytyczna naszego pisma. Uważaliśmy i nadal uważamy, że kategorie, którymi posłużyła się publicystka, są fikcyjne, nie oparte na znajomości konkretnych tekstów. Tą fałszywą kategorią był ów „impresjonizm", który Lisiecka przypisała krytyce *Twórczości*, nie wdając się w bliższą analizę różnych zjawisk i indywidualności, które tę krytykę tworzą. Sądzimy, że autorka wymienionych skwitował na innym miejscu) sama uniemożliwiła podjęcie polemiki, tworząc chaos pojęć ogólnych, tak szerokich, że dotyczyły wszystkich i nikogo zarazem.

Nie znaczy to, że nie przywiązujemy wagi do przedmiotu sprawy. Uważamy, że dyskusja o metodach nowoczesnej krytyki jest potrzebna, że wiele tu narosło nieporozumień i jeszcze więcej zwykłych przyzwyczajeń — niedobrych i szkodliwych, które należy zbadać. Ale czy „unaukowienie" krytyki jest owym generalnym remedium: krytyka literacka jest integralną częścią samej literatury, jest ona działalnością „paraartystyczną" i nie należy łączyć jej celów, jej przedmiotu i jej metod z celami i metodami nauk humanistycznych — nauki o literaturze w szczególności. Tylko pozornie ten sam jest przedmiot nauki o literaturze i krytyki literackiej: nie jest bowiem tym samym literatura zastygła, literatura uformowana już w hierarchię wartości, i literatura żywa, zmieniająca tę hierarchię z dnia na dzień. Nauka o literaturze bada i ustala wartości — krytyka literacka sama je stwarza. Podobieństwo jednej i drugiej jest łudzące, formalne — jest podobieństwem wniosku i hipotezy, które polega na tym, że i wniosek, i hipotezę wyraża się gramatycznym trybem oznajmującym. W istocie są to te same tryby gramatyczne, lecz różne tryby myślenia.

Chcielibyśmy, aby trwała nadal dyskusja o współczesnej krytyce. Drukując artykuł Pawła Beylina, chcielibyśmy część tej dyskusji przenieść także na nasz grunt.

Żywą pozycję zeszłorocznego ruchu literackiego stanowi także działalność publicystyczna *Współczesności*. Pismo to, po trudnym okresie ząbkowania, stało się rzeczywiście trybuną młodych intelektualistów i artystów. Pięćdziesiąty numer tego pisma wydany w październiku wskazuje, iż pismo to w tej chwili ma już za sobą czy wokół siebie wszystkich najwybitniejszych młodych pisarzy i krytyków. Zdołało także przyciągnąć niektórych pisarzy starszego pokolenia i to bardzo różnego autoramentu — drukuje tam zarówno Mieczysław Jastrun, jak i Artur Sandauer, co zresztą wydaje mi się raczej rzeczą przypadku i redakcyjnej ruchliwości niż intelektualno-artystycznej atrakcyjności środowiska.

Współczesność ponosi niewątpliwą zasługę wszczęcia w roku ubiegłym kilku publicystycznych kampanii. Była to kampania przeciwko współczesnej satyrze i jej tradycjom, kampania o reformę studiów polonistycznych oraz przeciwko typowi analizy literackiej uprawianej przez pewne koła polonistyczne (Instytut Badań Literackich — mówiąc konkretnie), i wreszcie była to kampania czy też raczej sondaż opinii młodych pisarzy w kwestii tradycji literackiej. Podnoszono wielokrotnie, podnosiliśmy i my na tym miejscu, hałaśliwą skandaliczność, która cechuje owe kampanie *Współczesności*. Wyrażaliśmy też niejednokrotnie sprzeciw merytoryczny: zwłaszcza gdy chodziło o studia i badania polonistyczne, o których młodzi poloniści mają wyobrażenia zbyt publicystyczne, zbyt odległe od tego, co jest po prostu treścią przy-

rodzoną tych studiów i badań — potwierdzając nasz sprzeciw także wobec napastliwego tonu i apodyktyczności, przeciwko złym obyczajom literackim, którym, niestety, ulega *Współczesność*, podkreślamy jednocześnie ruchliwość pisma, tym cenniejszą, że resztę pism literackich opanowała niezmierzona martwota.

Martwotę ową powoduje oczywiście mała aktywność twórcza pisarzy. Ożywienie atmosfery literackiej nie leży w mocy krytyków, publicystów ani też redaktorów. Pisma literackie, nie znajdując dość pożywki w sprawach literatury, przerzuciły się na inne dziedziny. Jest to słuszna tendencja w zasadzie, zgodna w pewien sposób z „duchem czasu": być może los kultury waży się dzisiaj w pracowniach cybernetyków, socjologów, chemików i zawisł znów — jak przed stu laty — od rozwoju i kierunku „nauk pozytywnych". Być może. Jednakże słuszna ogólnie tendencja wywołała niedobre zjawisko pseudonaukowego dyletanctwa oraz felietonowej filozofii. Miast informować rzeczowo, w sposób budzący zaufanie czytelnika, rozwija się przed nim mętne hipotezy dotyczące spraw, które w dziedzinie nauk są najmniej jeszcze wiadome: mam na myśli zwłaszcza zastosowanie cybernetyki w niektórych dziedzinach humanistyki.

Felieton jest dominującym gatunkiem bieżącej prasy. Felieton, jeśli ma być dobry, musi sycić się polemiką, musi tętnić żywym pulsem całej literackiej atmosfery. Co ma robić felieton, gdy cała atmosfera literacka jest senna? Podnieca się sztucznie plotką, insynuacją, fikcyjną polemiką, udaje gniew, zmusza się do ironii, sarkazmu, zjadliwości, lecz wszystko to są zabiegi raczej rytualne, sprawiające przykre wrażenie.

Nie można się przy tym oprzeć wrażeniu, że prześlepiono u nas sprawy dość istotne. Wymieniłbym trzy takie główne sprawy, które — moim zdaniem — należy uczynić naczelną troską literackiej publicystyki: w pierwszym rzędzie to sprawa polskiego filmu, w drugim rzędzie to sprawa twórczości pisarzy najmłodszych, w trzecim rzędzie to sprawa przekładów z literatur obcych.

Film polski rozwija się w ostatnich latach z dużym rozmachem. Zyskał uznanie zarówno u widza krajowego, jak i na rynkach zagranicznych. Uważna obserwacja najnowszych zjawisk filmowych prowadzi jednakże do smutnego wniosku, że rozwój ten jest dość efemeryczny i brak mu trwalszych podstaw. Przyjmowany jest trochę na zasadzie dziecka, które po dwudziestu latach milczenia powiedziało głośno i wyraźnie „włos w zupie". Przyjmowany jest (zwłaszcza za granicą) z całym obciążeniem prymitywu, banału, naiwności, staroświecczyzny formalnej. Prowadzi to do utwierdzenia w nim tych najgorszych cech naszej kultury, które zostały już przezwyciężone na terenie literatury. Sukces *Popiołu i diamentu* prowadzi do *Lotnej:* ponieważ „za granicą" b i e r z e to, co jest kiczem polskim (owym specyficznym, męczeńskim kiczem), wobec tego próbuje się zwyżkować własną cenę drogą zdwojenia dawki kiczu. Jest to metoda zabójcza i świadczy o rozejściu się dróg literatury i filmu — myślę nie o wspólnocie formalnej, artystycznej, lecz intelektualnej. Nie może film nie korzystać z intelektualnej dojrzałości literatury i udawać ząbkującego niemowlaka, dlatego że się to raz spodobało. Oto wielki temat dyskusji, wielki przedmiot kontroli, czujności literackiej.

Druga sprawa to debiuty. Po stronie młodych pisarzy nie ma jak dotąd zjawisk wybitnych. Zwraca jednakże uwagę ilość piszących obecnie poetów i prozaików. Ilość ta wskazuje na to, iż mamy do czynienia z zaczynającym się ruchem literackim na skalę większą, niż sobie wyobrażamy. Nad ruchem tym krytyka literacka nie ma żadnej kontroli, a to z tej także prostej przyczyny, że struktura wydawnictw i periodyków nie pozwala ujawnić się temu ruchowi w całej pełni. Zadaniem publicystyki literackiej jest walczyć o pełne możliwości rozwoju dla młodych pisarzy. Zadaniem tym jest ujawnianie i windowanie w górę zjawisk ukrytych lub półukrytych.

Trzecia sprawa to przekłady z literatury obcej. Ukazują się u nas utwory pisarzy, których twórczość określa współczesność literacką w skali ogólnoświatowej. Wiele z tych utworów po raz pierwszy, z wieloletnim opóźnieniem, dociera do polskiego czytelnika. Mam tu na myśli w szczególności powieści Faulknera. Krytyka literacka przemilcza te zjawiska. Opinia lite-

racka pozostaje na nie obojętna lub też je kwituje nonszalanckimi felietonami. Jest to zjawisko szczególnie niebezpieczne, gdyż świadczy o prawdziwie zaściankowym zadufaniu w sobie. Jeśli narzekano kiedyś — i słusznie — na falę snobizmu, teraz narzekać trzeba na stokroć niebezpieczniejsze zjawisko leniwej swojszczyzny. Przyczyniły się do tego zapewne niektóre sukcesy sztuki polskiej, które utwierdzają nas w przekonaniu, że jesteśmy genialnymi samoukami. Lecz nie wiem, co to za honor dla tysiącletniej kultury uchodzić za Nikifora europejskiej sztuki i to przez jeden sezon.

Andrzej Kijowski

BOLESŁAW PRUS I MŚCISŁAW GODLEWSKI

Postać Mścisława Godlewskiego, wybitnego prawnika i publicysty, współredaktora *Niwy* i redaktora warszawskiego *Słowa* należy dziś do niemal całkowicie zapomnianych. Niewiele też do niedawna wiadomo było o jego ważkich kontaktach ze współczesnymi pisarzami. Kilka lat temu ukazały się listy Henryka Sienkiewicza do Godlewskiego*, a wcześniej nieco Zygmunt Szweykowski ogłosił w swojej monografii o Prusie** fragmenty listów autora *Lalki*, świadczące o żywych związkach przyjaźni łączących Głowackiego i Godlewskiego w latach młodości. Niestety, korespondencji tej nie poznamy nigdy w całości. Autografy listów Prusa, znajdujące się w zbiorach Stefana Dembego, spłonęły wraz z wieloma innymi cennymi archiwaliami w czasie powstania warszawskiego. Listy te, zachowane jedynie we fragmentach, pozwalają rozwikłać niejedną zagadkę związaną z udziałem Prusa w powstaniu styczniowym, rzucają też ciekawe światło na kształtowanie się osobowości młodego pisarza.

Znajomość Aleksandra Głowackiego z Godlewskim datuje się od roku 1862, kiedy to obaj spotkali się na ławie gimnazjum kieleckiego. Głowacki przybył tu z Siedlec ze starszym bratem Leonem, nauczycielem historii, języka polskiego i łaciny. W tymże roku Godlewski po otrzymaniu patentu maturalnego udaje się na studia prawnicze do Warszawy, Głowacki zaś w parę miesięcy później pod wpływem starszego brata wstępuje do oddziałów powstańczych. Podczas powstania i w latach następnych utrzymuje kontakt korespondencyjny z kieleckim kolegą, zwierzając mu się z kłopotów i rozterek wewnętrznych, spowodowanych szeregiem klęsk osobistych. A były to dla Prusa lata nienajszczęśliwsze. Upadek powstania, więzienie, nieuleczalna choroba umysłowa starszego brata, później zaś kłopoty ze studiami — wszystko to wprowadziło młodego Aleksandra w stan głębokiej depresji psychicznej, graniczącej z myślą o śmierci. Wyraźnie mówią o tym zachowane fragmenty listów. Zachował się również jeden list Mścisława Godlewskiego, przebywającego wówczas na studiach w Niemczech, do Prusa, w którym usiłuje pokrzepić upadającego na duchu przyjaciela.*

List ten jest interesujący z innego jeszcze względu.

Wspomina w nim Godlewski o pewnym dramacie, napisanym jakoby ok. 1867 r. przez Prusa. O jakiż utwór tu chodzi?

Wiadomo, że już w czasie pobytu w gimnazjum lubelskim (1864—1866) parał się Głowacki twórczością pisarską. Wraz z kilkoma kolegami wydawał humorystyczne pisemko *Głos z Kąta*, napisał również poemat fantastyczny

* H. Sienkiewicz: *Listy do Mścisława Godlewskiego* (1878—1904). Oprac. E. Kiernicki, Wrocław 1956.

** Z. Szweykowski: *Twórczość Bolesława Prusa*, t. I—II, Poznań 1947.

* Rękopis listu znajdujący się w zbiorach prywatnych p. Heleny Porębskiej w Gdańsku przekazany został ostatnio przez właścicielkę organizowanemu Muzeum Bolesława Prusa w Nałęczowie.

*Bryś.** W roku 1917 Józef Kotarbiński** omówił dwa jego młodzieńcze dramaty, których rękopisy otrzymał od wdowy po pisarzu, Oktawii Głowackiej: *Encyklopedyści, widowisko popularno-naukowe w 4-aktach i 7-miu obrazach, na tle drugiej połowy XVIII wieku, w drugiej połowie XIX wieku wysiedział Jan z Oleju* oraz *Z komedii życia, dramat w 9-ciu obrazach.*

Niestety, teksty tych utworów nie dochowały się do dziś. Zdaniem Kotarbińskiego nie nadawały się one do druku. Zarzuca on młodemu autorowi brak znajomości zasad kompozycji, chropawy język i koncepty „w stylu brukowym" (zwłaszcza w *Encyklopedystach*). Podobna jest opinia Godlewskiego, piszącego o owym tajemniczym, napisanym podobno w 1867 r., dramacie. Może więc mowa tu o *Encyklopedystach*, których daty powstania dokładnie nie znamy.

A oto tekst listu:

Berlin, d. 8 lipca [18]68

Kochany mój Olesiu!

List Twój zasmucił mię — widzę z niego, że cierpisz, żeś zniechęcony. Pociesza mię tylko myśl, że to może tylko w czasie pisania listu lub w dniach około tego czasu tak było. Odwagi, drogi mój Olesiu! Precz z czarnymi myślami. Po co myśleć o śmierci. Że się jej bać co nie ma, przyznaję Ci zupełnie, ale że też i życzyć jej sobie nie należy, przekonany jestem. Umrzeć zawsze można, i umrze się niezawodnie prędzej czy później. Ale żyć lepiej zawsze — przynajmniej dla ciekawości, jeśli nie dla nadziei. W najgorszym razie już, życie ludzkie to kapitał, który roztrwonić, zmarnować można. Szkoda stąd nie tyle dla siebie, ile dla innych — dla społeczeństwa. Ale nie bój się — Ty marnotrawcą nie będziesz, choćbyś tego chciał — nie będziesz. Człowiek żyjąc dwojakie przynosi owoce — bezwiedne i świadome. Do pierwszych liczyć należy to, co wypływa z czynów naszych i słów mimo woli naszej wiedzy. Ileż ty już takich owoców wydałeś i ile ich wydasz jeszcze. Ale i druga połowa korzyści, które człowiek dla społeczeństwa przynieść może, ta właśnie, która nam najwięcej radości sprawia, która serce nasze radością z przeświadczenia o własnej wartości płynącą napawa, nie stracona dla Ciebie. Osiągniesz ją niezawodnie, tylko bądź dobrej myśli, — miłości ludzi i prawdy, odwagi i ognia — a zaśpiewamy kiedyś hymn triumfu i radości. Drogi Olesiu mój — gdy przyjdzie na ciebie zła godzina, gdy myśl Twoja zapuszczać się zacznie w czarną otchłań nicości, na której dnie — rozpacz, to pomyśl, że jest na świecie serce, które jeszcze bije dla Ciebie silnie, że jest istota, która Ci rękę w każdej chwili podać gotowa, żeś Ty dla niej potrzebny, bo wiele od Ciebie już doznała i wiele na Ciebie liczy. — Pamiętaj o naszej przyjaźni. Niech ona Ci będzie ucieczką w każdej ciężkiej dla Ciebie chwili. Powierzaj mi wszystkie Twoje cierpienia i boleści, ja Cię pocieszać lub dźwigać z Tobą ich ciężar będę; dziel się ze mną Twymi myślami — będę z nich korzystać i moich Ci nawzajem udzielać będę. Znam ja dobrze wszystkie te cierpienia, których doznajesz — i na mnie przychodzą chwile smutku i zniechęcenia — nieraz nawet kilka lub kilkanaście dni goszczą w mojej duszy; ale przecież w końcu pokonam je — i znowu wesoło spoglądam przed siebie, i ochoczo brnę po ścieżce życia. Jeszcze raz, Olesiu — bądź dobrej myśli.

Wiesz co, że trapi mię teraz myśl jedna. Przypominasz sobie ów w roku zeszłym napisany przez Ciebie dramat. Prosiłeś mię o zdanie o nim. Sam byłeś z niego zadowolony i ufałeś, że nawet na scenie wystawiony będzie. Ja Cię zaś od razu zniechęciłem powiedziawszy, że gdyby to zależało ode mnie, dramat ów życia by nigdy nie oglądał na scenie. Zdania tego nie wypieram się i dzisiaj; mnóstwo tam było rzeczy takich, które raziłyby uszy wielu widzów. Ale jednak słuchaj: Czytałem tyle dramatów, powieści i romansów, a jednak żaden z nich nie wywarł na mnie tak silnego wrażenia, jak ów przeze mnie potępiony. Do dziś dnia stoi mi przed oczami ów straszny bohater jego. To budzi we mnie i coraz mocniej utrwala przekonanie,

* Por. G. Doliński: *Wspomnienia o latach młodzieńczych Bolesława Prusa.* W: *Kalendarz-Pamiętnik Lubelski na rok 1904*, s. 57-62.

** J. Kotarbiński: *Nieznane utwory Prusa, Tygodnik Ilustrowany;* 1917, nr 20.

że ów utwór dużo miał w sobie żywotnej prawdy, myśli i siły przedstawienia. Forma jednak bez zaprzeczenia jest naganna; pominąwszy zasady sceniczne, reguły, według jakich każdy utwór dramatyczny pisany być musi, trzeba by było oczyścić Twój utwór ze wszystkich trywialnych zwrotów i wyrażeń. Wprawdzie i w utworach Szekspira nie brak na podobnych rzeczach; ale naprzód, podówczas nie raziły one nikogo, nie były czymś gminnym — po drugie, przysłonięte one są zawsze czymś, co je mniej jaskrawym czyni. Czytaj Szekspira, a przekonasz się o tym. — Otóż czuję obowiązek oświadczenia Ci, że pola literatury nadobnej zaniedbywać nie powinieneś, że jeżeli nie za główny przedmiot zajęć Twoich, to za wytchnienie po pracy i środek przeciw zmęczeniu uważać ją powinieneś. Pole to dość wdzięczne; przyszłość Twoja na nim wielką być może. A nie myśl, żebym to mówił nieszczerze. Daję Ci słowo, że jestem o prawdzie słów moich najmocniej przekonany. Tylko do jednej rzeczy zachęcać Cię muszę — byś mianowicie zechciał się więcej nagiąć do form dzisiaj uznanych, przynajmniej w początku, póki Ty sam uznania na tym polu nie otrzymasz; bo już potem — możesz wszystko robić, co Ci się podobać będzie. Jeżeli nie będziesz chciał odrzucić rady mojej, to weźmiesz się jeszcze w dniu tym, w którym list ten odbierzesz, do pisania jakiej powieści. W przedmiocie tym możemy następnie dużo wymieniać myśli między sobą.

Nie będę dziś długo pisał do Ciebie, gdyż mam teraz bardzo dużo zajęcia. Przygotowuję dwie prace dla publiczności, aczkolwiek niewielkiej; mianowicie: w przyszłym tygodniu mam mieć wykład w towarzystwie przemysłowym „o wolności przemysłu", a za dwa tygodnie mam czytać rozprawę i poddać się nad nią dyskusji w towarzystwie literackim. Ta druga praca ma za przedmiot „wolność i państwo".

W Berlinie zostanę zapewne do pierwszego sierpnia. Następnie pojadę do Krakowa i w Karpaty, a potem do Paryża. Przez cały ten czas korespondować ze sobą możemy, gdyż Ci adres mój ciągle przesyłać będę. Ale Ty pisuj do mnie zaraz po odebraniu mego listu. Ostatni raz pisać do mnie do Berlina możesz 28 lipca, list tu bowiem jedzie dni dwa.

Stacha* ode mnie pozdrów serdecznie. —

Ściskam Cię po tysiąc razy — pamiętaj o mnie

Twój przyjaciel

Mścisław

Adres mój Dorotheenstrasse № 83 bei Hn Höcher. Nie zapominaj w każdym liście Twoim do Ignacego** pozdrowić go ode mnie serdecznie.

Zachowała się we fragmentach odpowiedź Prusa na ogłoszony tu list.***

(...) Mówisz, żebym nie rozpaczał, bez wątpienia masz rację i ja też nie jestem tak usposobiony, lecz każdodziennie mam jeżeli nie parę godzin, to choć kilka minut goryczy w sercu (...) Pokazuje się, że ja koniecznie potrzebuję wielkiej liczby wrażeń (...)

Obecnie jestem już od kilku lub więcej miesięcy na drodze przygotowywania się do działalności życiowej, czas bo już wielki (...)

Odrzuca jednak Głowacki stanowczo oświadczenie przyjaciela rokującego mu wielką przyszłość na polu literackim. Budzi się w nim powołanie filozofa i wychowawcy społeczeństwa:

(...) do powieści i spisywania zmyślonych faktów i obrazów choćby z największą tendencją — dziś już nie mam ochoty; powieść jak ptak ulatu-

---

* Z. Szweykowski (op. cit., t. I, s. 266—267) przytacza fragmenty listu Prusa do nieznanego adresata z 16.XII.1863, w którym zapytuje on o swoich kolegów z Warszawy, m.in. o Stasia i Ignacego Loyolę. Być może o tym Stanisławie, o którym brak nam bliższych danych, wspomina w swym liście Godlewski.

** Ów Ignacy był również jednym z bliskich przyjaciół Głowackiego. Wywarł on podobno znaczny wpływ na Prusa, o czym świadczą częste wzmianki w listach do Godlewskiego z lat 1863—1865. (Por. Z. Szweykowski, op. cit., t. I, s. 7 i 266—267).

*** List Prusa z 25 lipca 1868. Cyt. fragmenty wg odpisu udostępnionego mi przez p. Krystynę Tokarzównę z IBL, pracującą nad wyd. listów zebranych Bolesława Prusa.

je oknem i może lada chwila odlecieć; poglądy filozoficzne jak człowiek wchodzą i niekiedy zamieszkują lokale nie zajęte; a fakta albo jako składowe części budynku zostają w nim przez ciąg pobytu kilku pokoleń, albo jako taran burzą to — co jest zbyteczne...

Stanisław Fita

KSIĄŻKA POLSKA W BUŁGARII

Pierwsze przekłady z literatury polskiej zjawiają się w Bułgarii jeszcze w okresie bułgarskiego odrodzenia (połowa XIX w.), kiedy naród bułgarski budzi się po pięciowiekowej niewoli tureckiej do nowego, swobodnego życia. Ogromne jest wówczas zainteresowanie krajami słowiańskimi, gdyż poczucie przynależności do wielkiej rodziny słowiańskiej wzmacnia wiarę we własne siły.

Jedną z pierwszych książek przetłumaczonych na język bułgarski (z języka serbskiego) jest *Asan* T. T. Jeża. Tłumacz jej, Christo G. Danow, pierwszy bułgarski wydawca książek i jeden z działaczy bułgarskiego odrodzenia, przełożył *Asana* na język bułgarski w r. 1864, tj. zaledwie w dwa lata po ukazaniu się oryginału. Następnie *Asan* tłumaczony był w Bułgarii jeszcze dwukrotnie.

Jest rzeczą naturalną, że obok Jeża pierwszymi pisarzami polskimi tłumaczonymi na język bułgarski byli Michał Czajkowski i Karol Brzozowski. Bułgarska tematyka utworów tych pisarzy, którzy znaczną część swego życia spędzili w Bułgarii i znali dobrze życie ludu bułgarskiego, była siłą przyciągającą dla Bułgarów. Można powiedzieć bez przesady, iż pisarze ci, z Jeżem na czele, dali Bułgarom jedne z pierwszych powieści o tematyce zaczerpniętej z historii Bułgarii.

Do pisarzy tłumaczonych chętnie w Bułgarii, jeszcze przed wyzwoleniem spod jarzma tureckiego, należy Józef Ignacy Kraszewski. Dużą sympatią cieszyła się jego *Stara baśń* i ze zrozumiałych powodów *Jan Sobieski, czyli oblężenie Wiednia przez Kara Mustafę*, utwór przetłumaczony w 1889 r. (już po wyzwoleniu). W jak trudnych warunkach dokonywano przekładów przed wyzwoleniem (tj. przed r. 1879), kiedy nie było jeszcze tłumaczy znających język polski (tłumaczono pisarzy polskich z serbskiego, rosyjskiego, a nawet francuskiego!) ani środków na druk książek, ani bułgarskich wydawnictw, widać najlepiej na przykładzie *Barbary Ubrych, mniszki z Krakowa (Prawdziwej powieści napisanej po polsku przez Józefa Kraszewskiego)*, która przetłumaczona była w r. 1873 przez tłumacza Bułgara, P. Kisimowa, z języka rumuńskiego, a wydrukowana w Konstantynopolu!

Po wyzwoleniu Bułgarii z niewoli tureckiej szybko wzrasta ilość tłumaczeń z literatury polskiej. Dla młodego państwa bułgarskiego, w którym zaczyna rozwijać się literatura nowoczesna (jedynie poezja dzięki Christo Botewowi jeszcze przed wyzwoleniem wzbija się od razu na najwyższe szczyty), książka polska jest często źródłem natchnienia lub drogowskazem wytyczającym nowe drogi. Znanym faktem jest np. znaczny wpływ *Pana Tadeusza* na *Krwawą pieśń* jednego z największych poetów bułgarskich, Penczo Sławejkowa.

Oczywiście największe jest zainteresowanie ówczesnej inteligencji bułgarskiej „geniuszem Słowiańszczyzny" — Mickiewiczem, którego stopy dotknęły ziemi bułgarskiej w ostatnich dniach jego życia (w czarnomorskim mieście Burgas) i na którego pogrzebie obecna była w Konstantynopolu liczna rzesza Bułgarów. Pierwsze tłumaczenia wyjątków z *Dziadów* i z *Pana Tadeusza* (tłumaczony w Bułgarii przez 6-ciu tłumaczy, z których tylko jeden przełożył cały utwór) pochodzą jeszcze z roku 1889. Zjawiają się przekłady niektórych sonetów krymskich, *Konrada Wallenroda, Świtezianki, Powrotu Taty, Trzech Budrysów* (istnieją aż cztery tłumaczenia tej ballady).

Duże znaczenie dla popularyzacji Mic-

kiewicza w Bułgarii miał fakt, że jego utwory były wielokrotnie, jeszcze przed wojną, włączane do wypisów szkolnych dla wyższych klas gimnazjalnych (już w r. 1889 i 1890).

Ogromne i wciąż jeszcze niedostatecznie cenione zasługi na polu popularyzacji Mickiewicza, Słowackiego i innych najwybitniejszych poetów polskich w okresie późniejszym (od 1921 r.) ma poetka bułgarska, Dora Gabe.

Jedną z najulubieńszych i najpopularniejszych książek polskich w Bułgarii jest *Quo vadis*. Przetłumaczona na bułgarski już w 1898 r. (drugie wydanie 1912 r.), zapoznaje ona czytelnika bułgarskiego z Sienkiewiczem, który staje się ulubionym pisarzem Bułgarów. W tłumaczeniu bułgarskim wychodzą niedługo po wyzwoleniu z niewoli tureckiej: *Bez dogmatu, Opowiadania* (najpopularniejsze *Janko Muzykant), Listy z Afryki,* a nieco później *W pustyni i w puszczy* oraz *Krzyżacy*.

Do często tłumaczonych i popularnych pisarzy polskich w Bułgarii należą Maria Konopnicka, Kazimierz Tetmajer, Jan Kasprowicz, Władysław Reymont *(Chłopi)*. Poza tym tłumaczone były oddzielnie utwory Wyspiańskiego *(Sędziowie)*, Dygasińskiego, Zapolskiej, Niemojewskiego, Kuncewiczowej, Makuszyńskiego, Dołęgi-Mostowicza oraz wielu poetów polskich dawnych i współczesnych.

Faktem zaskakującym jest ogromna popularność w Bułgarii przedwojennej Stanisława Przybyszewskiego. Ilość jego powieści, dramatów, artykułów literackich w przekładzie bułgarskim przewyższa liczbę dwudziestu. Jeśli porównamy to ze skromnymi pozycjami tłumaczeń z Orzeszkowej (przed wojną tylko *Gloria victis)*, Prusa (kilka nowel), i Żeromskiego *(Echa leśne, Wierna rzeka* i *Syzyfowe prace)*, to musimy przyznać, że na początku naszego wieku istniała po prostu moda na Przybyszewskiego w Bułgarii.

W pierwszych latach po wojnie (1946, 1947 r.) ukazują się w Bułgarii głównie wznowienia tłumaczonych już w okresie poprzednim książek, z tym, że są to nowe przekłady dokonane już tylko wyłącznie z oryginałów polskich. Zjawia się nowe tłumaczenie *Starej baśni, W pustyni i w puszczy* (pierwsze wydanie o nakładzie 4 tysięcy egzemplarzy, drugie — 3 tysiące egzemplarzy i trzecie — 6 tysięcy egzemplarzy), *Quo vadis, Krzyżaków* i *Listów z Afryki*.

Jedynymi nowymi pozycjami są *Placówka* Prusa (tłumaczenie dr. Kujo Kujewa) i *Utwory wybrane* Mickiewicza, przy czym ostatnia z tych pozycji nie przedstawia większej wartości ze względu na niski poziom artystyczny przekładów Mickiewicza.

Od 1948 r. rozpoczyna się bardzo ożywiona i już systematyczna praca nad udostępnieniem czytelnikowi bułgarskiemu współczesnej literatury polskiej. Dla początków tej pracy duże zasługi ma pisarka Weselina Genowska. Wszystkie przekłady książek polskich, które wychodzą w Bułgarii w r. 1948 *(Noc* Andrzejewskiego, *Miasto niepokonane* Brandysa, *Niedobra miłość* Zofii Nałkowskiej, *Dymy nad Birkenau* Seweryny Szmaglewskiej), są pióra Genowskiej.

W 1949 r. zjawia się nowe tłumaczenie opowiadań Sienkiewicza (zbiór nosi nazwę *Janko Muzykant)*. Jest to pierwsze tłumaczenie opowiadań Sienkiewicza z oryginału polskiego, dokonane z wielką starannością przez Stefana Ilczewa. Pięknym językiem odznaczają się inne tłumaczenia Ilczewa z literatury polskiej *(W zaraniu* Jeża, *Ludzi bezdomnych* Żeromskiego i innych).

Rok 1951 mija pod znakiem „produkcyjniaków". W roku tym wychodzą w Bułgarii przekłady następujących powieści: *Nr 16 produkuje* Wilczka, *Na budowie* Konwickiego, *Fundamenty* Pytlakowskiego, *Na przykład Plewa* Hamery. W r. 1952 i 1953 prócz tłumaczeń *Ludzi zza rzeki* Bartelskiego, *Początku opowieści* M. Brandysa, *Rzeczywistości* Putramenta, *Węgla* Ścibor-Rylskiego ukazuje się i *Pokład Joanny* Morcinka, *Bieg do Fragala* Stryjkowskiego, *Pokolenie* Czeszki i *Pamiątka z Celulozy* Newerlego. Również w r. 1954 tłumaczeni są jedynie pisarze współcześni: *Dom odzyskanego dzieciństwa* M. Brandysa, *Lewanty* Brauna, *Uczta Baltazara* Brezy, *Wrzesień* Putramenta. Można powiedzieć, że lata 1951—1954 są latami najwyższych osiągnięć w pracy przekładowej z literatury polskiej, jeśli chodzi o ilość pozycji. Jest w tym znaczna zasługa wydawnictwa „Narodna Kultura". Ogromna większość wymienionych tu książek jest wydana przez to wydawnictwo. Wyraźną słabością tego okresu jest zupełny brak pozycji przekładowych z polskiej klasyki. Pod tym względem

następuje poprawa dopiero od r. 1955. Obok książek współczesnych: *Chłopca z salskich stepów* Newerlego, *Obywateli* Brandysa, *Władzy* Konwickiego, *Jaworowego domu* Macha w okresie od 1953 do 1957 r. ukazały się przekłady o wysokim poziomie artystycznym *Lalki*, *Faraona* (po raz pierwszy w Bułgarii), *Nad Niemnem* (również po raz pierwszy), pióra Dimitra Ikonomowa, który może poszczycić się największą ilością przekładów z literatury polskiej (około 18). W latach tych ukazały się również: tom utworów wybranych Mickiewicza (pod redakcją prof. Piotra Dinekowa, jednego z najlepszych znawców literatury polskiej i wybitnego jej popularyzatora w Bułgarii), którego staranne opracowanie i wydanie jest pierwszym poważnym krokiem w dziele wszechstronnego przedstawienia czytelnikom bułgarskim polskiego poety, i nowy wybór opowiadań Sienkiewicza, zatytułowany *Za chlebem* (tłumaczenie Ilczewa), oraz *Polskie bajki ludowe* (tłumaczenie Wandy Smochowskiej-Petrowej). O ile nakład ogromnej większości przekładów z pisarzy polskich nie przekracza na ogół 5 tysięcy egzemplarzy, zbiór opowiadań Sienkiewicza został wydany w nakładzie 10 tysięcy egzemplarzy, a *Polskie bajki ludowe* — w nakładzie 20 tysięcy.

W roku 1957 dwie nowe, ogromnie ważne pozycje uświetniły dorobek bułgarskich tłumaczy literatury polskiej: wybór nowel Marii Dąbrowskiej (tłumaczenie W. Smochowska-Petrowa) oraz *Ludzie bezdomni* Żeromskiego (tłumaczenie Ilczewa). W roku 1958 i 1959 „Narodna Kultura" wydała dalsze poważne pozycje przekładowe z literatury polskiej, a więc: *Pana Tadeusza* (przekład poetki Błagi Dymitrowej), *Wiersze wybrane* Słowackiego, pod redakcją prof. Dinekowa, *Popioły* i *Przedwiośnie* Żeromskiego, *Krzyżaków* (jest to już trzecie z kolei tłumaczenie tej powieści na bułgarski), *Sławę i chwałę* Iwaszkiewicza. Ukazała się w tłumaczeniu bułgarskim powieść Lema *Astronauci*.

Jeśli spojrzymy obiektywnie na osiągnięcia w dziedzinie przekładów z literatury polskiej od wyzwolenia Bułgarii z niewoli faszystowskiej (1944 r.) do dziś, to musimy przyznać, że w ciągu 13 lat władzy ludowej w Bułgarii uczyniono znacznie więcej niż w ciągu 65 lat istnienia kapitalistycznego państwa bułgarskiego. Powstał sztab wykwalifikowanych tłumaczy: oprócz Dory Gabe, Ilczewa, D. Ikonomowa, tłumaczą z literatury polskiej: dr Kujo Kujew, Anastazja Ganczewa-Zografowa, Rajna, Peczikowa-Cwetkowa, W. Smochowska-Petrowa.

Przekłady dokonywane są wyłącznie z oryginałów polskich, zaopatrywane wstępami, czasami bardzo obszernymi, informującymi o autorze dzieła i epoce, w której ono powstało. Jakość przekładów polepsza się w związku z pracą i koleżeńską krytyką, jaka rozwija się na zebraniach sekcji tłumaczy polskich przy Związku Pisarzy Bułgarskich. Pewne błędy, które ciążyły na polityce przekładowej wydawnictw bułgarskich (zbyt pochopne tłumaczenie każdej najnowszej pozycji, nie zawsze trafny wybór utworu i niedocenianie literatury klasycznej), zostały obecnie usunięte i perspektywy na przyszłość są w związku z tym jeszcze lepsze.

Wanda Smochowska-Petrowa

CZAPEK NIEZNANY

Rzadko się zdarza, by twórczość jakiegoś obcego pisarza, zwłaszcza pisarza słowiańskiego, była tak dobrze i wszechstronnie znana w Polsce, jak twórczość Karola Czapka. Nie było to bynajmniej takie proste — przyswoić polszczyźnie piękny dorobek znakomitego czeskiego twórcy.

Urodzony w r. 1890 w rodzinie prowincjonalnego lekarza, odbył studia filozoficzne w Brnie, Pradze, Berlinie i Paryżu i następnie poświęcił się pracy dziennikarskiej. Rychło jednak rozpoczął twórczość literacką (jeszcze przed pierwszą wojną światową). Felietonista, eseista, autor listów z po-

dróży, nowelista wreszcie, miał stać się wkrótce jednym z najwybitniejszych europejskich powieściopisarzy i dramaturgów, kandydatem do nagrody Nobla, której otrzymanie zapewne udaremniła wczesna i tragiczna śmierć w 1938 roku. Tragiczna, bo nastąpiła tuż po Monachium, w chwili gdy legł w gruzach ten świat, który Czapek reprezentował i którego — w pewnym sensie — był współtwórcą. „Upadek powojennej demokracji był dla Czapka ciosem innym niż dla nas, ludzi odmiennego światopoglądu — pisał tuż po jego śmierci Zd. Nejedly, wybitny marksistowski historyk kultury — dla nas było to i jest przeszkodą w drodze do osiągnięcia naszego celu, Czapkowi zaś jakby się ziemia usunęła spod nóg... Odszedł ten, kto uczciwie wierzył w demokrację powojennego świata, tak uczciwie, jak mało kto." Chory i osłabiony fizycznie został zaszczuty na śmierć nagonką prasową, rozpętaną przez reakcję, to znaczy będących wówczas (w r. 1938) u steru władzy polityków, dziennikarzy oraz niektórych intelektualistów. „Właśnie na nim zogniskowało się tak wiele brudnej nienawiści — pisał z oburzeniem Fuczik — jak na mało kim. Napadano na niego za to, czego nie powiedział, i to o wiele surowiej, niż gdyby głosił to całe życie. Napadano za to, że z najlepszych jego utworów, mimo usiłowań, można jasno odczytać, co czuł w nich poeta: nie, nie jest w porządku to, co się dzieje na tym świecie, i musi się to zmienić! Napadano i za to, że wierzył niezbicie w człowieka i jego ludzki geniusz, choć wiara ta nie prowadziła do walki." W każdym razie było rzeczą znamienną, *signum temporis*, że tego wybitnego intelektualistę skazało na śmierć środowisko, z którego wyszedł i do którego należał, a wzięli w obronę ludzie, dalecy mu przekonaniami i obcy ideowo. Twórczość jego należała jednak do wszystkich i wszystkim była bliska. Na ceremonie pogrzebowe wybierała się cała Praga i wielu ludzi spoza niej, wszystkie zakłady wytwórcze i fabryki miasta chciały demonstracyjnie przerwać pracę i wziąć udział w pochodzie za trumną. Przeszkodziły jednak temu zarządzenia administracji.

Karol Czapek uważany był za najwybitniejszego przedstawiciela tzw. „generacji 1914 roku", stojącej na pozycjach mieszczańskiego indywidualizmu, która — w poszukiwaniu teoretycznego uzasadnienia — sięgnęła po amerykański pragmatyzm. W odróżnieniu od literackiego pokolenia lat dziewięćdziesiątych „generacja 1914" nie chciała sądzić, ferować wyroków, potępiać, nakazywać i w ogóle czegokolwiek rozstrzygać jednoznacznie. Dlatego bliski stał im się Jamesowski pragmatyzm ze swoim relatywizmem, z teorią, że prawdziwe jest jedynie to, co pożyteczne. Wiodło to do nowego typu humanizmu, określanego często jako meliorystyczny, a który w praktyce literackiej — co znalazło pełny wyraz między innymi w twórczości Czapka — prowadził do pochylenia się nad losem człowieka, do zastanowienia się i relacji o faktach i realnej rzeczywistości nas otaczającej, do pragnienia maksymalnego poznania i zrozumienia konkretnego, istniejącego świata.

Czeska odmiana pragmatyzmu różniła się nieco od swego amerykańskiego pierwowzoru. Nie był on tak bezpośredni i żywiołowy, zbyt silne w nim były wpływy wybujałego nadmiernie indywidualizmu. Toteż skłaniając się do uważnej obserwacji spraw ludzkich, czescy pragmatyści rozumieli przez to sprawy niezawisłej, solipsystycznej jednostki, jedynej jakiejś indywidualności, a nie sprawy ogólniejsze, sprawy większego zbiorowiska. Poszukując wyjątkowości ludzkiego przeżycia, w swym relatywizmie negowali jakikolwiek ludzki porządek ponadindywidualny, dochodząc szybko do uznania względności wszelkich wartości ludzkich.

Grupa czeskich pragmatystów, głośna, liczna i odgrywająca poważną rolę w umysłowym życiu międzywojennego dwudziestolecia, wydała z siebie kilku wybitnych i całą plejadę pomniejszych pisarzy oraz szereg książek o nieprzemijającej wartości. Teoretykiem grupy stał się Mirosław Rutte, poeta i krytyk impresjonistyczny, autor programowego *Nowego świata* oraz wielu tomów esejów, krytyk i wierszy, odznaczony w 1939 r. nagrodą państwową, do najwybitniejszych zaś pisarzy grupy należeli — oprócz, oczywiście, braci Czapków, o czym później — Otokar Fischer, profesor

literatury niemieckiej na uniwersytecie Karola w Pradze, poeta, dramaturg, tłumacz, historyk literatury, a przede wszystkim znakomity publicysta, dalej Jarosław Durych, katolicki powieściopisarz, nowelista i poeta, znany nieco w Polsce dzięki „Paxowi"*, poeta Richard Weiner, który od kubizmu (łączącego go przez czas pewien z braćmi Czapek) przeszedł do poezji surrealistycznej, wreszcie pisarz reprezentujący w swych utworach metafizycznych pesymizm i spirytualizm, Ladislav Klima. Do pisarzy tych, stanowiących rdzeń grupy, dołączyły później dwie nowe generacje, tzw. młoda i młodsza fala, wśród których należy wymienić znanego pisarza, Czestmira Jerzabka (syna również znanego pisarza, V. K. Jerzabka), autora utopistycznych dramatów, ekspresjonistycznych romanet, grotesek, powieści psychologicznych i historycznych, z których co najmniej kilka godnych jest bacznej uwagi, Lva Blatnego, ekspresjonistycznego dramaturga i prozaika, w którego utworach dominuje groteska i tragiczna „gra życia i śmierci" (por. chociażby *Śmierć na sprzedaż* i in.), Miloslava Nohejla, zaczynającego od witalistycznego sensualizmu, którego powieść *Świat nic nie wie*, gdzie moralny problem cynicznie przygotowywanej zbrodni i późniejszego unikania świadomości winy przypominają Dostojewskiego, oraz *Cud z Julią*, nasuwający na myśl *Niedokończone wyznanie* A. Gide'a, nie mówiąc o innych równie interesujących utworach, wejdą do rzędu trwałych pozycji czeskiej literatury; wreszcie A. C. Nora, którego *Bürkental* i *Upadek rodziny Kyrów* z dawna zalecane były do przekładu na język polski.

Tak więc w kręgu takich ludzi rozpoczynali swą działalność Józef i Karol Czapkowie. Wspólną swą twórczość rozpoczęli jeszcze w czasach uniwersyteckich studiów, pisując drobne felietony, potem wydali tomik zatytułowany *Zařive hlubiny i inne prozy* (1916), zawierający młodzieńcze potoki krasomówstwa i wielosłownej satyry oraz parafrazę *commedie dell'arte: Lásky hra osudna*, następnie wydrukowali zbiór krótkich aforystycznych opowiadań *Krakonošova zahrada* (publikowanych uprzednio w czasopismach), dramat *Z życia owadów* (1921), esej *Jak powstała sztuka teatralna oraz przewodnik po kulisach* (1925) i znów dramat *Adam Stworzyciel* (1927). Jeśli dodać do tego sztukę *Lásky hra osudna* (samodzielnie wydaną w 1922), będziemy mieli sześć tomów napisanych wspólnie, gdzie doszukanie się wpływów Karola Czapka jest niezwykle trudne.

Po pierwszych młodzieńczych próbach twórczości losy obu braci potoczyły się odmienną koleją. Józef został zarówno człowiekiem pióra, jak i pędzla, autorem powieści i dramatów, cenionym malarzem, karykaturzystą, grafikiem, ilustratorem i inscenizatorem teatralnym, a także wybitną osobistością w czeskim życiu kulturalnym, współzałożycielem awangardowego stowarzyszenia artystycznego pod nazwą „Ośmiu" i „Stowarzyszenia Artystów Plastyków"; redagował także *Miesięcznik Artystyczny* i *Wolne Kierunki*, gdzie w latach 1913—15 propagował kubizm, oraz szereg innych pism. Był niezwykle ruchliwym, wybitnym twórcą. Zginął w obozie koncentracyjnym w Bergen Belsen w 1945 roku.

Karol Czapek natomiast poświęcił się wyłącznie pracy literackiej. *Boži muka*, zbiór sugestywnych *short stories*, rozpoczyna w jego twórczości cykl książek mistycyzujących „zwyczajne życie". Ludzkie poznanie jest niemożliwe, człowiek staje bezradny wobec metafizycznych tajemnic. Stara się poznawać świat, antropomorfizując rzeczy i wydarzenia, i kształtuje go na obraz i podobieństwo swoich praw wewnętrznych. Są jednakże takie sprawy, których nie da się wyjaśnić za pomocą praw serca i doświadczeń zmysłów. Nigdy więc człowiek nie pojmie istnienia tych spraw i ich powiązań ze sobą oraz światem. Zarówno w tomie *Boži muka*, jak i w następnym po nim tomie *Trapné povidky* (wykazującym nędzę nihilistycznego patrzenia na świat), uderza gorzka znajomość życia i wczesna dojrzałość artystyczna; docenianie znaczenia kompozycji, wyrafinowana gradacja, skłonność do stylizacji (zwłaszcza wyraźne ciążenie ku alegorii i symbolom).

Karol Czapek, który z takim powodzeniem rozpoczął swą działalność li-

* J. Durych: *Requiem*, „Pax", 1958 r.

teracką — nowelistyką, największy sukces odniósł jednak dzięki swoim dramatom: komedii *Loupežnik* (1922 r.), wg której nakręcono nawet film, następnie dramatowi *R.U.R (Rossum's Universal Robots)**, który przyniósł autorowi sukces międzynarodowy oraz państwową nagrodę, sztuce fantastycznej *Věc Makropulus* (na przykładzie stuletniej śpiewaczki, córki lekarza cesarza Rudolfa II, która zażywszy cudowny eliksir wyprodukowany przez ojca żyje dalej wśród następnych pokoleń, przeprowadza Czapek tezę o tym, jak dobrze jest jednak być nieśmiertelnym), wreszcie dzięki znanym polskiemu czytelnikowi utworom dramatycznym: *Białej zarazie* (znów nagrodzonej i sfilmowanej) oraz *Matce*, ostatniemu jego dziełu teatralnemu. Mimo ich niewątpliwych wartości i uroków, mimo wielkich sukcesów, jakie odnosił na scenach całego świata, trudno nie zgodzić się z krytykiem J. B. Czapkiem, że nie zawsze największy sukces znaczy największe osiągnięcie i że tak właśnie dzieje się w przypadku Karola Czapka. Niektóre utwory prozatorskie, pozbawione wszelkich cech sensacyjności, są ulepione ze szlachetniejszego kruszcu niż owe dramaty.

Pierwszą powieścią Czapka była znana już i w Polsce *Fabryka absolutu* (1922), fantazja oparta na podłożu naukowym, będąca dowcipnie satyrycznym spojrzeniem autora na współczesne mu stosunki a zarazem dokumentem jego filozoficznego światopoglądu: wiary w człowieka, pochylenia się nad jego prostymi, nieskomplikowanymi sprawami. Temu prostemu człowiekowi chciał wszczepić tu właśnie niechęć do wszelkich postaci fanatyzmu. Kontynuacją utopistycznych motywów *Fabryki absolutu* była następna powieść Czapka *Krakatit* (1924), wyróżniona odznaczeniem państwowym i znana nam choćby ze świetnego filmu pod tym samym tytułem, wyświetlanego po wojnie na naszych ekranach. Wynalezienie bomby atomowej przydało temu fantastyczno-sensacyjnemu utworowi okrutnej i niespodziewanej aktualności. Jego morał da się streścić w jednym zdaniu: zło świata należy zwalczać sercem; bohater Prokop, genialny inżynier, który wynalazł straszliwy środek wybuchowy, w szczęśliwym epilogu zapomina formuły swego przerażającego odkrycia i postanawia służyć ludziom w sposób daleko bardziej skromny. Takie bowiem jest powołanie człowieka. *Krakatit*, pisany techniką niemal scenariuszową, przy użyciu wielu chwytów powieści detektywistycznej, zadziwia chwilami swymi partiami psychologicznymi, analizą stanów z pogranicza snu i halucynacji.

Napisawszy szereg innych książek, wrócił Czapek po latach do motywów utopistycznych, wydając w roku 1936 *Inwazję jaszczurów*, powieść niezwykle sugestywną i proroczą, pesymistyczny pamflet na współczesny sobie świat. Tłumaczona na język polski, *Inwazja jaszczurów* zrobiła niemałe wrażenie na czytelnikach. Adaptowało tę powieść radio, kilkakrotnie nadając słuchowisko opracowane według niesamowitej i przerażającej wizji Czapka.

Najwybitniejszym jednak utworem prozatorskim tego wielkiego wizjonera jest trylogia *Hordubal, Meteor* i *Zwyczajne życie* (wg *Hordubala* nakręcono film, *Meteor* uzyskał w 1934 r. nagrodę państwową), w której raz jeszcze dochodzi do głosu i znajduje tu swój najpełniejszy wyraz światopogląd filozoficzny, pragmatyzm autora; ludzka osobowość jest właściwie zbiorowiskiem wielu rozmaitych dusz, najczęściej wegetujących gdzieś w podświadomości, a tylko z rzadka dających o sobie znać. Świat jest niepoznawalny. Każdy, kto sądzi, że poznał prawdę, zna tylko jej część, jeden wariant podstawowego tematu. Nie tylko nasze poznanie, ale i samo zwyczajne nasze życie kryje w sobie możliwości, jakich się nie przeczuwa. Jest to więc dalszy ciąg mistycyzowania życia, jakiego ślady napotkaliśmy już w pierwszej samodzielnej książce Czapka *Boži muka*. Tak więc zamknął się krąg — wielki czeski pisarz od pierwszej do niemal ostatniej swej książki pozostał wierny sobie i swojej filozofii.

Czapek jest autorem kilku innych jeszcze, znakomitych zresztą książek: *Żywot i dzieło kompozytora Foltyna*

* *R.U.R.* wraz z dramatami *Biała zaraza* i *Matka* został wydany przez Państwowy Instytut Wydawniczy w tomie *Dramaty*.

(który w przekładzie na język polski nosi tytuł: *Osiem twarzy mistrza Foltyna), Opowieści z jednej i drugiej kieszeni, Listy z podróży,* świetne *Apokryfy* i inne*. Spotykamy w nich jednak tylko różne warianty tej samej filozofii, która znalazła swój najpełniejszy wyraz w szczytowym osiągnięciu Czapka — trylogii *Hordubal, Meteor* i *Zwyczajne życie*. Informacyjny szkic niniejszy ma zachęcić do bliższego zetknięcia z książkami wielkiego pisarza, dostępnymi dla nas niemal w całości.

Donata Zielińska

* Wszystkie wyżej wymienione książki przełożone zostały na język polski; to samo odnosi się do dwukrotnie wznawianej trylogii.

BOGATA LITERATURA BARDZO BIEDNYCH LUDZI

W Brazylii, kraju wielkich kontrastów i skrajnej nędzy, olbrzymich przeludnionych miast i wielkich, pustych przestrzeni, występuje w dziedzinie literatury ciekawe, może nie spotykane w całym świecie zjawisko. Żaden z uznanych tam i mających nawet światowy rozgłos pisarzy nie może wyżyć z pracy autorskiej. Z dochodów literackich nie mógł utrzymać się zmarły niedawno Graciliano Ramos, tak samo Jose Lins de Rego, nawet Jorge Amado, jeśli wziąć pod uwagę jego prace wydane w Brazylii. Nic dziwnego. Ilość sprzedanych w przeciągu dziesięciolecia książek tych pisarzy nie przekracza według wszelkiego prawdopodobieństwa pięćdziesięciu tysięcy egzemplarzy.

W ogóle nakłady w Brazylii są małe, mieszczą się w granicach od 500 do 2.000 egzemplarzy. Dowodzi to, że zainteresowanie literaturą majętnych warstw ludności jest znikomo małe. Można również przypuścić, że książka w skromnym budżecie domowym średnio uposażonej rodziny brazylijskiej jest zbytkiem, a w budżecie bogaczy — artykułem zbędnym.

Wszyscy pisarze w Brazylii pracują na chleb powszedni w różnorodny sposób i tylko czas „wolny" poświęcają pracy literackiej.

Kto podróżuje po północo-wschodzie Brazylii i nie ogranicza swych zainteresowań do hoteli, eleganckich dzielnic i plaż, ale zagląda na rynki przedmieść i na jarmarki, będzie zdziwiony wielką ilością sprzedawców wierszy wydanych w postaci małych broszurek — *folhetos* (wym. *folietos*).

Na targu, w Saó José, na jarmarku w Parque do Amozim, w Recife, w Bahii, podczas znanego tygodniowego jarmarku w Campinu Grande, na placach w Joao Pessoa, na rynkach Fortalezy, Natalu i od Balem do Porto Alegre we wszystkich stolicach stanowych, miastach i miasteczkach interioru powtarza się to samo zjawisko. Ta prosta i skromna twórczość ma swoją starą tradycję, biorącą początek w końcu przeszłego stulecia i posiada swoich klasyków i mistrzów. Jest dziełem ludzi o ubogich wiadomościach, prawie analfabetów, znajduje ogromny oddźwięk w masach bosych i obdartych biedaków, surowych mieszkańców puszcz, noszących sandały i kapelusze ze skóry.

Na pierwszy rzut oka broszurki te, o pompatycznych tytułach: *Nagroda za poświęcenia i cierpienia Lindoi, Miłość studenta i potęga inteligencji, Skarga Joweliny, dziecka, które umarło w okropnej jaskini, Cierpienia służącej uwiedzionej księżny* itp., są naiwne lub śmieszne. Pamiętajmy jednak, że jest to literatura półanalfabetów, ludzi bez żadnego wykształcenia. W Recife jeden z autorów, stary Joao Mustins de Athayde, którego broszurki — *folhetos* — są rozprzedawane w milionach egzemplarzy, zapytany, gdzie się uczy — odpowiedział z uśmiechem, robiąc nad ziemią okrągły ruch ręką: „tutaj".

Tego, co umieją, nauczyli się trochę w szkółce, bez pomocy i wskazań, trochę włócząc się po drogach, trochę dyskutując na jarmarkach, tro-

chę mówiąc i śpiewając do mieszkańców puszczy.

Oczywiście, że spośród setek *folhetos* wydawanych rokrocznie w Brazylii, w tej biednej literaturze jarmarcznej, rynkowej, literaturze czyścibutów i krawędzi trotuarów, znajduje się wiele śmieci, zupełnie tak samo, jak w każdej literaturze, która jest szanowana i ceniona... ale stałość tego zjawiska, jego wpływ pośród biedoty, żywotność niektórych autorów i poczytność utworów — niektóre z nich rozchodzą się w ponad stu tysiącach egzemplarzy — dowodzą, że stoimy w obliczu nie normalnej, komercyjnej działalności paraliterackiej, ale faktu głęboko zakorzenionego w ludowym życiu całej Brazylii, a w szczególności jej północo-wschodu.

A oto niektóre dowody tej żywotności ludowych twórców.

Nakłady wydawnictw najpoczytniejszych brazylijskich pisarzy są małe, bardzo małe. Trzecie, czwarte czy piąte wydanie należy do wyjątków w środowisku wielkich miast Brazylii, jak Rio de Janeiro lub Sao Paolo. Byłoby zaś niemożliwością śledzić ilość wydań, które mają za sobą *Pies umarłych, Historia Joao de Cruz* lub słynna *Pieśń ognia* czy *Panna Teodora* mistrza poezji ludowej, Leandra Gomeza de Barros. Wyszły one dosłownie w setkach wydań w Recife, w Juazeiro do Norte, w Bahii, w Fortalezie, w Balem do Pare, a nawet w Rio de Janeiro, Sao Paolo i Porto Alegre.

Naśladownictwa utworów Leandra są niezliczone. Czyż nie jest to dowodem jego niesłychanej popularności? Identycznie ma się rzecz z utworami Joao Martins de Athayde, który nie zawsze jest autorem broszurek krążących pod jego nazwiskiem.

Istnieją zbiórki Manoela Camilo wydane w ilości ponad stu tysięcy egzemplarzy. To samo dotyczy Rodolfo Coelho Cavaleanti z Bahii, Jose Camelo, Joao Jose Silva i wielu innych. W przeciągu trzech tygodni w Recife sprzedano 40.000 *folhetos* opisujących samobójczą śmierć byłego prezydenta Brazylii, Getulio Vargasa.

Ale to jeszcze nie wszystko. Obecnie *folhetos* o ośmiu stronicach kosztuje od jednego do trzech cruzeirosów, przeciętnie dwa cruzeirosy.

Należy tu dodać pewne wyjaśnienie technicznej natury: broszurka o objętości do ośmiu stron zwie się *folhetos*, o objętości od szesnastu stron i wyżej nosi nazwę romancy. *„Folheto"* pozostało jednak nazwą ogólną i od niej pochodzi *folheteria*, tj. nazwa sklepu, którego specjalnością jest sprzedaż broszurek poetyckich. Sklepów tych, szczególnie na północy Brazylii, jest niezliczona ilość.

A więc *folheto* o ośmiu stronach kosztuje średnio dwa cruzeiros. Jest to wydawnictwo skromne, na najtańszym papierze, marnie drukowane. Romance kosztują 4, 5, 6 i więcej cruzeiros. W Porto Alegre, gdzie głównie ten rodzaj poezji jest drukowany, i to nie w formie książki, a na pojedynczych dużych kartkach, średnia cena wynosi 7 cruzeiros: zatem 7 cruzeiros za jeden arkusz niewielkiego dziennika z tekstem wydrukowanym po jednej tylko stronie.

Daje to materiał do nowego wniosku: warstwy najmniej wykształcone i najbiedniejsze płacą za swoją literaturę stosunkowo o wiele drożej, niż płaci środowisko wykształcone za książki, odpowiadające jego zainteresowaniom. Ten fakt obala stare powszechne twierdzenie, że Brazylijczyk jest wrogiem czytelnictwa, obojętnym na sprawy literatury. Tak wcale nie jest, rzecz tylko w tym, aby mu podać lekturę, która mówi jego językiem, odzwierciedla jego marzenia i zainteresowania, porusza problemy, które go nurtują.

I jeszcze na jedno należy zwrócić uwagę: na poczucie zawodowe, z jakim pracują ludowi pisarze. Ogólnie biorąc żyją wyłącznie ze swej twórczości. Jest to, bez wątpienia, wyjątkowe zjawisko. Nawet najgłośniejsi pisarze nigdy w Brazylii nie mogli wyżyć z twórczej pracy piórem. A oto poeci ludowi rzadko kiedy żyją z innych zarobków niż te, które im daje twórczość literacka. Oczywiście żyją biednie. Jednak są oddani swemu powołaniu, którym się szczycą i które zapewnia im popularność i sławę...

W walce o egzystencję spotykają poeci ludowi dużo trudności. Pochodzący przeważnie z szeregów pieśniarzy, wydawca często wyzyskuje swego kolegę, dając mu za prawo własności jego utworu czasem niewielką sumę pieniężną, a przeważnie sto

lub dwieście egzemplarzy wydanego utworu, które autor sprzedaje na własny rachunek. Bywają wypadki, że wydawca podpisuje cudze *folhetos* jako swoje, po prostu przywłaszcza sobie dany utwór. Ciekawe jest, jak autorzy starają się obronić przed tym bezprawiem. Przewidując kradzież swego utworu przez wydawcę lub przyszłych podrabiaczy, wielu z nich na końcu każdego *folheto* umieszcza wiersze zaczynające się literami akrostychu, który identyfikuje autora. Bronią się też innymi sposobami: często zdarza się, że ludowy trubadur, tworzący w zagubionej wśród lasów, w głębi kraju, miejscowości oznajmia ze wzruszającą powagą, że wszystkie swoje utwory rejestruje w Bibliotece Narodowej w Rio de Janeiro! Lub ogłasza zupełnie serio, że posiada stałego adwokata dla obrony swoich praw autorskich...

Bywa i tak, że wydawca podpisuje wydane *folheto* swoim nazwiskiem, a następnie odprzedaje prawo wydania innemu wydawcy, który postępuje tak samo. Operacja powtarza się niekiedy nawet cztery razy, ponieważ zaś każdy wydawca staje się automatycznie autorem, utwór nabiera cech twórczości kolektywnej.

Bardziej przedsiębiorczy czy też już sławni wydają własne utwory. Zjawiają się na jarmarkach, recytują swoje *folhetos* i sprzedają je, posługując się niezmiernie oryginalną i żywą techniką reklamy. Śpiewnie deklamują, objaśniają teksty, zwracają uwagę słuchaczy na najbardziej przejmujące miejsca.

„Teraz idzie jeszcze lepszy kawałek: Tyran-potwór chce zbeszcześcić dziewicę!" albo: „Teraz się dopiero zacznie: zjawiło się najbezecniejsze indywiduum! Nie było na świecie straszniejszej walki od tej, jaka nastąpiła!"

Nie brak w ostatnich czasach takich, którzy unowocześniają technikę sprzedaży, nabywają głośniki i posługują się nimi dla propagandy, a bardziej obrotni stają się wydawcami własnych i cudzych utworów. Jeden np. otworzył sklepik, w którym już w 1917 r. znajdowało się 500 różnego rodzaju *folhetos*.

„Jestem analfabetą, który zawsze żył z literatury" — upewniał swych rozmówców Joao Martins Athayde. W rzeczywistości osiągnął wielkie powodzenie. Był czas, że w jego *folheteria* było na składzie 800.000 egzemplarzy. Inny, Joao Jose Silva, jest właścicielem drukarni, w której jest autorem, wydawcą, przycinaczem papieru i kierownikiem sprzedaży. Razem z nim pracują jego żona oraz szwagierka, a tysiące broszurek rozchodzą się po całej Brazylii.

W Campina Grande w takich samych warunkach pracuje Manoel Cancibo, a jego *folheteria* nosi wzruszającą nazwę „Głos Poezji". Istnieją dziesiątki wydawnictw o zasięgu na całą Brazylię. Niektóre z nich znajdują się w zapadłych kątach interioru. Nie ma takiego miasteczka na północo-wschodzie, gdzie nie byłoby przedstawicieli tych wydawnictw, które miesięcznie sprzedają 10 razy więcej egzemplarzy aniżeli księgarnie w ciągu całego roku, nie mówiąc już o sprzedawcach wędrownych, często początkujących poetach, którzy sprzedają swój towar po domach lub rozkładają na chodnikach i na placach.

W samym tylko Salvadorze najmniej 50 rodzin, co prawda nędznie, ale jednak żyje z rozprzedanych *folhetos*. Pomimo powszechnego występowania na całym obszarze Brazylii jest to zjawisko typowo północo-wschodnie, gdyż z tej części kraju wywodzili się najwięksi piewcy i tam osiągnęła ona najwyższy stopień rozwoju. Cała literatura ludowa Brazylii wywodzi się w linii prostej od tych wspaniałych pieśniarzy północnego wschodu, ludzi gwałtownych i zuchwałych, występujących na poetyckich turniejach, gdzie przy dźwiękach wioli w śmiałych przechwałkach na wyścigi sławili moc swego natchnienia, które sprawia cuda.

Znakomity minstrel ubiegłego wieku, Josue Romano, śpiewał:

Ja umiem wstrzymać promienie
I wiatry uciszać mogę.
Ostudzić słońca żarzenie
I gwiazdom wytyczyć drogę.
Tygrysicę raz zdradziecko
Zmusiłem nakarmić dziecko!

Takie pienia podniecały wyobraźnię mieszkańców puszcz. Pieśni śpiewane na turniejach bywają wstrząsające, gdy współzawodnicy grożą sobie:

Ja takim cię zostawię,

Że żyć już wprost nie warto.
Przyjaciel, i ten nie pozna
Twarzy twej ze skóry obdartej.
Prócz tego zetnę ci wargi,
Byś śmiał się paszczą otwartą.

Ale istnieją *folhetos* i o innej treści. Tematyka ludowej poezji brazylijskiej jest niesłychanie bogata. Ma ona tradycyjną łączność z wiekami średnimi poprzez Portugalię, zasilają ją historie z czasów jeszcze Karola Wielkiego i Rycerzy Okrągłego Stołu, stare podania, które zjawiły się z ludnością przybyłą z różnych krajów europejskich. Były one już folklorem Brazylii, kiedy Leandro wraz ze swoimi uczniami odnalazł je i spisywał, nadając im cechy nowego środowiska i wprowadzając język interioru, co tworzyło uroczą mieszaninę anachronizmów i obrazowości. Dzięki temu prostactwu, tej naiwności trubadurów literatura ich posiada swoisty, nieodparty wdzięk.

Opiewając fantastyczne historie, czy to mające związek z przeszłością, jak *Panna Teodora, Walka Karola Wielkiego z dwunastoma parami Francji, Uwięzienie Oliveiry,* czy też powstałe we własnej wyobraźni, a przebiegające w bajecznych królestwach rządzonych przez książęta, królów i cesarzy o imionach koboldów, ludowi poeci nadają im cechy swojego otoczenia, a więc obyczaje i język interioru. Królowie proszą o radę pastuchów, księżniczki wzdychają do suszonego mięsa, a zrujnowani książęta nie mają za co kupić miski mąki.

Fakty przeniesione z historii różnych krajów Europy są także ich tematem, jak również wszystko, co składa się na byt rodzinnego kraju. Istnieją cykle *folhetos* o klęskach suszy, występujące periodycznie na północy brazylijskiej, i o losie emigrantów z tych obszarów, o życiu *vaqueiros* — pastuchów na wielkich stepowych obszarach, są mistyczne motywy, oparte na podaniach biblijnych, o proroctwach, życiu świętych, cudach, świętach i uroczystościach religijnych. Wszystko, co jest nadnaturalne, cudowne, stanowi temat zachwytu prostaczków. Stałym motywem jest szatan, wiodący dusze ludzkie na pokuszenie a w końcu oszukany przez człowieka. *Student zaprzedany diabłu, Narzeczona, którą diabeł się opiekował, Spółka św. Piotra z diabłem* i wiele, wiele innych — są przykładami tej tematyki. Nieskończona jest liczba pieśni miłosnych o przygodach tragicznych lub humorystycznych.

Literatura ludowa nie jest związana li tylko z wyobraźnią, bywa również oparta na obserwacji i krytyce codziennego życia, co zbliża ją do dziennikarstwa; ten rys występuje w utworach, nazywanych „wydarzeniami epoki" lub „przejściowymi zdarzeniami".

Te *folhetos* okolicznościowe mają duże powodzenie. Nie ma zbrodni, nieszczęśliwego wypadku, społecznego czy osobistego, lub klęski, która nie znalazłaby natychmiast oddźwięku w jednym lub kilku *folhetos. Potworna zbrodnia Magdaleny — żona zabiła męża siekierą, Katastrofa pociągu z Peri-Peri, Zatopienie okrętu Uberby* a nawet *Tajemnicze porwanie syna Lindbergha.*

Tematyka okolicznościowa nie ogranicza się wyłącznie do wydarzeń obyczajowych czy policyjnych. Rewolucje, kampanie wyborcze, wydarzenia polityczne, walka ideologiczna — powodują zjawianie się niezliczonych *folhetos.* Ludowy trubadur nie zachowuje się obojętnie również i wobec wojen toczących się w innych krajach. Hitler i Mussolini, jak przedtem Kajzer, wywoływali oburzenie poetów ludowych.

W tej literaturze społecznego współdziałania występuje krytyka obyczajów, również satyra polityczna i społeczna. Tryskają z niej straszliwe oskarżenia, chociaż z drugiej strony często daje się słyszeć także i prosta, rozpaczliwa skarga. Znane są *folhetos* o tytułach *Lament ludu, Lament ludu w interiorze czyli kryzys w 1946. Zgryzoty i płacze w 1947* itp. Treść lamentu zbiedzonego ludu jest prosta:

Wszechpotężny, święty Boże,
Okaż łaskę swoją w porze,
Biednym ludziom niech pomoże
W nieszczęściu, co się panoszy.

Ale spotyka się też słowa buntu i goryczy pod adresem ojczyzny. Oto, jak jeden z trubadurów utyskuje w *Trenach poety:*

Biedak jest niziutki, mały,
Jeszcze mniejszy, niż się zdaje...
Tylko nędza poznać daje,
Jak niewdzięczny jest kraj cały.

Po przytoczeniu różnych przykładów, ilustrujących ten smutny stan rzeczy, kończy swoje lamenty w słowach pełnych goryczy:

Wojować idą nędzarze
Z ciężką bronią na ramieniu.
Brazylia jest w zagrożeniu,
Krew swą trzeba złożyć w darze.
Nie pogrzebią cię, gdy padniesz,
Czyś jest Mulat, czyś jest biały.
Bogacz ci nie podziękuje.
Tylko biedak wie i czuje,
Jak niewdzięczny jest kraj cały!

Ludowi trubadurzy nie ograniczają się w swych utworach do problemów związanych z małymi, lokalnymi kryzysami, jak właśnie przerwy w dostarczaniu energii elektrycznej czy brak towarów konsumcyjnych w sklepach. Nie są obce ich zainteresowaniu tematy ogólnej polityki, a często w słowach tych prostych ludzi w zdumiewający sposób występuje głębia krytyki współczesnego ustroju społecznego. Jeden z poetów w swym fantastycznym poemacie wkłada w usta władcy piekła i wodza szatanów następujący monolog:

Ja, władca piekieł naczelny,
Posłom swym tu rozkazuję
I wszystkim na całym świecie,
Wszystkim, co ziemią władają.
Niechaj gromadzą skarb złoty
W swych skrzyniach chytrych lichwiarzy!
Rozkazuję kapitalistom
Rozpętać państw swoich wojnę
Przeciw wszystkim, co są słabi,
I zwyciężyć ich — zrabować...
Na ziemi żyć będą mogli
Ci tylko, co są w mych spisach.

A dalej oznajmia:

Hitler jest mym generałem,
Bo on jest ojcem nazizmu,
Tak jak duce Mussolini
Jest generałem faszyzmu.
W naszych ramionach jest siła
Świata kapitalizmu.

Literatura tych półanalfabetów często porzuca tematy walki i w znacznej części usuwa się od gorzkich spraw codziennego bytu z jego biedą. Możliwe nawet, że ten rodzaj jest dla prostych mas najbardziej pociągający... Możliwe, że jej siła i wpływy wywodzą się właśnie z marzycielstwa, z baśni o królach i księżniczkach, z tryumfów miłości i sprawiedliwości nad złem, z nieoczekiwanych cudowności, a nawet z historyjek wesołych i zabawnych, sprzyjających rozkołysaniu wyobraźni i, co za tym idzie, zapomnieniu o smutkach i troskach dnia powszedniego.

Zdarzają się również *folhetos* o treści rozpustnej. Są one jednak nieliczne. Poeci ludowi na ogół są religijni i nadają swoim utworom charakter konstruktywny i umoralniający. Wielu z nich w tonacji proroczej, mesjanistycznej, zwalcza rozluźnienie obyczajów, korupcję pośród rządzących i osłabienie więzi rodzinnej.

Zastanawiające jest to, że ci autorzy, często półanalfabeci, są jednak krzewicielami kultury. W swoim malowniczym i prostym języku udostępniają masom ludowym klasyczne dzieła literackie o ustalonej sławie, tak z literatury ojczystej, jak i obcej. Często posiłkują się w tym celu streszczeniem wersji kinematograficznej.

Wiadomości o Joannie d'Arc i jej życiu doszły w głąb wielkich obszarów brazylijskich w postaci *folhetos*, na których okładce figuruje... Ingrid Bergman — odtwórczyni roli Joanny. Oczywiście czystość oryginałów literatury klasycznej znacznie na tym cierpi. Tym niemniej zjawisko to, bardzo swoiste i oryginalne, może służyć jako temat dla specjalnego opracowania. Teraz docierają już aż do zapadłych kątów kraju niezliczone *folhetos*, oparte na treści znanych filmów.

Na podstawie artykułu *Originesa Lessy*

opracowała

Janina Wrzoskowa

PRZEGLĄD ZAGRANICZNY

Anglia

LONDON MAGAZINE (wrzesień) sygnalizuje trzy wydarzenia literackie, które zwróciły uwagę na Wenecję nie tylko w sensie wakacyjnych tęsknot. Są to Michael Leveay *Malarstwo w Wenecji XVIII wieku*, *Pamiętniki* Princess Marie von Thurn und Taxis oraz adaptacja sceniczna Sir Michael Redgrave Henry Jamesa *The Aspern Papers*. Levey, jeden z kustoszów National Gallery przypomina, że w osiemnastym wieku malarstwo było pewnego rodzaju ucieczką od rzeczywistości. Zdumiewające osiągnięcia Tiepolo, Canaletto i Guardi w okresie chylenia się potęgi politycznej Wenecji zadają kłam wulgarnemu uogólnianiu, że odrodzenie sztuki łączyć się musi z ekspansją potęgi politycznej. Dla cudzoziemców Wenecja nawet w dniach swego upadku była natchnieniem, jak dowodzi historia Byrona i Shelleya. Nie zawsze poeta miał jednak szczęście znaleźć taką patronkę, jak Rilke w księżniczce Marii, która nie tylko dała mu do dyspozycji legendarny zamek Duino, ale i swoje mieszkanie w Wenecji, dzięki czemu mógł ukończyć takie arcydzieła, jak *Duino Elegie*, *Sonety do Orfeusza* i wspaniały poemat *Spätherbst in Venedig*. Esej Jamesa *The Aspern Papers* w przeróbce scenicznej został odarty, niestety, z całej poezji Wenecji. Jak wiadomo, Henry James nie miał szczęścia jako dramaturg. Można przypuszczać, że głębszy powód tkwił w nieprzetłumaczalności tego, co chciał wyrazić, na środki współczesnego teatru.

Christine Brooke-Rose porusza jedno z najbardziej palących zagadnień współczesnego piśmiennictwa, tzw. języka umownych znaków. Wiąże się to pośrednio ze sprawą realizmu. Zaletą tego „języka" jest, że ani jedna oryginalna myśl nie przejawiła się w utworze. Ten rodzaj utartych zwrotów, szczególnie w krytyce literackiej, brzmi jak parodia. Zjawisko skłania do bardziej ogólnych refleksji nad zanikającą precyzją języka i myśli. „Opętanie polega nie na zmianach (w języku), lecz na poczuciu anarchii i zamieszania, które prześladuje ludzkie umysły. Jako reakcja na wiktoriańską napuszoność, biurokratyczny żargon, upoetyzowaną prozę *fin de siècle*'u i *„mandarin English"*, zasada »pisz, jak ci się podoba« przedarła się do języka literatury, podtrzymywana obawą swoich adherentów, aby broń Boże nie robił wrażenia języka kulturalnego, akademickiego czy pedantycznego. Młody arystokrata literatury wyrzeka się swego dyplomu i marzy, aby zrównać się z murarzem. Nie wystarcza mu język potoczny, z zapałem wprowadza błędy gramatyczne. Nie było jeszcze ery podobnego niedbalstwa językowego.

„Słowa i zdania przestały być ozdobą struktury narodu. W miarę jak tracą dokładność, cienkie kanty myśli tępieją, sądy i oceny ulegają zamazaniu."

Oczywiście, znalezienie odpowiedniego słowa do wyrażenia dokładnego odcienia myśli czy uczucia wymaga dużego wysiłku umysłowego, wysiłku, który pożera czas i nie opłaca się. Dlaczego jednak myślenie właściwymi słowami stało się teraz tak trudne? Czyżby słowa całkowicie oddzieliły się od rzeczy? W. M. Urban w książce *Język i rzeczywistość* pisze, że znamienną cechą każdej „pozytywnej" kultury jest wiara w identyczność słowa i rzeczy, która to wiara bywa okresowo niszczona przez powracający nominalizm. Pisarzowi łatwiej jest powiedzieć o swoim bohaterze „był z gatunku tych ludzi, którzy noszą sweter wpuszczony do spodni", aniżeli powołać człowieka do życia z miłością i troską. Coraz więcej postaci wypuszcza się seryjnie jako przynależne do pewnej kategorii na podstawie trunku, jaki piją, ubrania, jakie noszą, itp. Są to znaki umowne, stenografia dla wtajemniczonych. A przecież to, co zostaje jako wartość trwała, to osobista atmosfera czasu, miejsca, postaci, a tę może stworzyć tylko dokładne słowo dla dokładnego szczegółu, słowo, które dzięki obserwacji i wyobraźni autora daje rzeczom charakter wyjątkowy i oso-

bisty. W dziale *Badania i odkrycia* J. C. A. Rathmell zamieszcza rozprawkę o zbiorze psalmów, tłumaczonych przez Sir Philipa Sidney i jego siostrę, Countess of Penbrouke, znanym ogólnie jako *Sidney Psalter*. Z niezrozumiałych względów jest on właściwie całkowicie nieznany nawet w środowiskach akademickich, mimo że zawiera poezję, która wytrzymuje porównanie z najlepszą poezją metafizyczną. Opowiadania Briana Glanville *Footboliści* i Jeremy Gardnera *Srebrna zastawa* oraz wiersze — jak zwykle na poziomie. Na obfity dział recenzji składają się niemal same pozycje beletrystyczne, których tytuły i autorzy niewiele nam mówią.

Październikowy *London Magazine* zaskakuje nas niezwykle długim, jak na zwyczaje i format tego pisma, opowiadaniem Christophera Isherwooda *Mr Lancaster*. Jest to swego rodzaju sensacja. Isherwood, który w latach trzydziestych ustalił swoją pisarską reputację dwiema książkami wysokiej klasy, tuż przed wojną wyjechał na stałe do Stanów, gdzie, poza pisaniem scenariuszy dla Hollywood, niczym nie zasłynął. Teraz pracuje znowu nad książką, opartą na autobiograficznych wątkach, którą zaplanował przed 25 laty. *Mr Lancaster* jest jej pierwszym fragmentem i tak świetnym, że redakcja poświęciła mu niemal cały numer. Przy tej okazji John Lehman przypomina słymą w swoim czasie sprawę „Auden — Isherwood", która długo wywoływała ferment w środowiskach patriotycznych. Audenowi i Isherwoodowi zarzucano, że, należąc do intelektualnych przywódców frontu antyfaszystowskiego, uciekli w ostatniej chwili, aby nie służyć w wojsku i uniknąć bombardowania. Dopiero po wojnie sprawa ostatecznie poszła w zapomnienie. Nic dziwnego, że powrót Isherwooda na ojczyzny łono jest wydarzeniem. Niewiele pozostaje miejsca na inne rzeczy, ale w szczupłych ramach korespondencji C. P. Snow niszczy bezlitośnie swego oponenta, Herberta Reada, dowodząc mu niezrozumienie i przekręcanie tekstu. Chodziło o obronę wartości humanistycznych w ciągle toczącej się dyskusji o dwu kulturach. W przeglądzie książek co najmniej cztery pozycje bardzo interesujące. *The Young Rebel in American Literature*, dwie książki poświęcone poezji i wreszcie *Flight and Persuit* Stuarta Holroyda, książka „symptomatyczna", czyli jedna z tych, z którymi można się nie zgadzać, ale znać trzeba.

Wrześniowy numer TWENTIETH CENTURY głównie pod znakiem polityki i podróży. Czołowe artykuły poruszają najboleśniejsze potknięcia angielskiej polityki i ton ich niemal katastroficzny doskonale kojarzy się z atmosferą przedwyborczą. Obok konwencjonalnego reportażu Suzette Stone z podróży do Hong Kongu pociągiem transsyberyjskim — coś dla ducha. John Wren Lewis, naukowiec obsługujący jeden z największych koncernów przemysłowych, a równocześnie problematykę filozoficzno-teologiczną, zastanawia się tym razem *Czy nauka ukazuje świat pozbawiony znaczenia*. Ciekawe, przez umiejętność wzbudzenia zainteresowania, rozważania o prawie przypadku, które obecnie staje się tak ważne w nauce, jak teoria kwantów na początku tego stulecia. W środku poważnego pisma niezamierzony kącik humoru, czyli życiorys Adama Ważyka. To, że pan Roy Maccgregor Hastie nie zna historii Polski i że wszystko pomieszał na zasadzie „Kara Mustafa wielki wódz Krzyżaków...", można jeszcze zrozumieć. Ale gdzie byli redakcyjni specjaliści? J. G. W., omawiając *Popiół i diament*, nie może wyjść z podziwu, że „taki" film mógł być w Polsce nakręcony. Po rewelacjach pana Hastie zdumienie to jest całkiem zrozumiałe. Numer uzupełnia opowiadanie Gamini Saldago i G. F. Hudsona *Miesiąc w Japonii*, zawierający ciekawe informacje o związku religii *shinto* z patriotyzmem japońskim. Ciekawsze recenzje o książkach Gertrudy Himmelfarb *Darwin i darwinowska rewolucja*, Miny Curtis *Świat Bizeta*, J. Middletona Murray *Katarzyna Mansfield i inne szkice literackie*, i *Anna Bronté, jej życie i dzieło* Ady Harris i Dereka Stanforda.

Numer październikowy jeszcze bardziej polityczny pod wyraźnym wrażeniem spotkania Ike — Chruszczow. Bardzo ogólnikowe refleksje przedwyborcze w sensie próby określenia rodzaju niezadowolenia, jakie drąży społeczeństwo, opisanego już w sposób bardziej dosadny przez socjologów amerykańskich Riesmana, Fromma, Why-

te'a. Uczucie, że istnieje spisek Establishment, że społeczeństwo gubi się w samotnym tłumie, że szacunek zarezerwowany jest tylko dla konformizmów. Młodzież lewicy i prawicy jednakowo gardzi bzdurnym światem ustalonych przywilejów, trzymających się pozostałości purytańskiej tradycji. Nieduży, ale esencjonalny artykuł Paula Westa *Ortega a złudzenia humanisty* budzi zainteresowanie dla zawsze oryginalnej i niezależnej myśli hiszpańskiego filozofa. Barbara Wootton, pod dowcipnym tytułem *Tatuś wie lepiej,* krytykuje istniejące formy pracy społecznej jako zupełnie anachroniczne, wymagające zmiany metod i aparatu. Charakterystyczny obrazek stylu współczesnej studenterii daje Zulfikar Ghose w *Redgrick Ritual.* Milczące porozumienie młodych przez rytuał picia i tańca, milczące odczuwanie rytmu swego pokolenia tworzy nowe formy obyczajowości. *Anabasis* Sir Johna Perse'a, w tłumaczeniu Eliota, doczekała się po 35 latach nowego wzlotu. Ostatnią książkę Saganki recenzent pisma ocenia bardzo korzystnie, stwierdzając, że schemat kwartetu najbardziej odpowiada jej gatunkowi. Warta uwagi książka, wydana pośmiertnie i jeszcze nie tłumaczona, *Il Gattopardo (Leopard),* której temat, osnuty na historii powstania na Sycylii, zafascynowałby Stendhala. Autor jej, Giuseppe Tomassi, Duke of Palma i Prince of Lampedusa, był postacią zupełnie nieznaną w literaturze i umarł, zanim książka się ukazała. Pogrobowiec miał nieoczekiwane powodzenie i *Il Gattopardo* osiągnęła już w lecie 33 wydanie.

ENCOUNTER (wrzesień). Jedną z ciekawszych pozycji numeru jest szkic Ericha Hellera o Ludwiku Wittgensteinie, związany z ukazaniem się dwu książek: *Blue and Brown Books* (dyktowane przez Wittgensteina jednemu z uczniów) i Normana Malcolma *Ludwik Wittgenstein — Pamiętnik. Dzieciństwo w Clivenden,* fragment wspomnień Michała Astora, syna słynnej lady Astor, uwiecznia legendarny już styl życia *„country life",* w którym takie urocze zjawiska mogły rozkwitać. Opowiadanie Nadine Gordimer pokazuje nowy konflikt psychologiczny z okresu odwrotu ery białych kolonistów w Egipcie i los ich po kryzysie sueskim. Znany *„intellectual-journalist",* a obecnie profesor socjologii, Daniel Bell, na marginesie pisma *Dissent* przypomina smutne dzieje intelektualnej lewicy amerykańskiej. Począwszy od lat czterdziestych, sceptycyzm w stosunku do wszelkich formuł politycznych zwraca jej zainteresowanie w stronę freudyzmu i neoortodoksyjnej teologii. *Dissent,* które krytykuje inne pisma za brak poglądów postępowych, samo jest w kłopocie, jeśli chodzi o wyraz myśli postępowej w sztuce. Dzisiaj w Stanach Zjednoczonych każde zjawisko, które ogłosi się awangardą, czy to będzie abstrakcyjny ekspresjonizm, czy poezja beatników, zostaje intronizowane z aplauzem. Dalszy ciąg dyskusji nad artykułem C. P. Snowa przynosi wypowiedź profesora Michael Polanyi, który rozłam między nauką a innymi dziedzinami kultury widzi w nieco odmiennej perspektywie. Podział przy wysokiej specjalizacji jest nieunikniony, zerwanie z nim doprowadziłoby do wyprodukowania rasy zwycięzców quizów i zniszczyło kulturę na rzecz ogólnego dyletantyzmu. Chodzi raczej o osiągnięcie harmonii w całym układzie wiedzy, a nade wszystko uwolnienie nauk biologicznych, z psychologią na czele, od plagi fizykalizmu.

Numer październikowy *Encounter* jest w całości poświęcony zagadnieniu turystyki i ilustrowany rysunkami Topolskiego. Założenie na pozór typu prospektowego dało nieoczekiwany efekt. Dzięki doborowi doskonałych piór, ich kulturze i znajomości rzeczy powstała barwna i urzekająca panorama miejsc najbardziej idealnych dla turystyki od Côte d'Azur począwszy, poprzez Capri, Ibizę, czarnomorskie perły Związku Radzieckiego, miejsca klimatyczne i miejsca snobistyczne aż po Paryż, który w myśl nowych planów ministra kultury ma stać się również miejscem wakacyjnym. Wszystko to na tle historycznym, obyczajowym, anegdotycznym. Odnajdujemy tu nieomal całą historię literatury XX wieku, a w każdym razie trasy literackich migracji. Numer w całości do czytania, zwłaszcza dla tych, którzy nie mogą korzystać z przywilejów turystyki.

at

Austria

WORT IN ZEIT, nr 10, październik. Miesięcznik ten, który tu prezentujemy po raz pierwszy, jest najpoważniejszym czasopismem literackim w Austrii. Jego wydawcą jest znane wydawnictwo Stiastny Verlag w Graz, a redaktorem prof. Rudolf Henz z Wiednia. Czasopismo wychodzi już piąty rok.

Numer otwiera ciekawa rozprawka Ottona Basila pod tytułem *Poprzednicy i następcy Trakla*. Georg Trakl, który zmarł w 27 roku życia w garnizonowym szpitalu wojskowym w Krakowie, w roku 1914 (była to śmierć samobójcza, która nastąpiła na skutek zażycia dużej dawki kokainy), wywarł i wywiera nadal duży wpływ na współczesną lirykę austriacką. Jego popularność rośnie z roku na rok, mnożą się monografie o nim, rozprawy, a nawet istnieje w Austrii osobna biblioteczka krytyczna, która publikuje serię prac o tym poecie. Basil analizuje przede wszystkim powinowactwo Trakla z Rimbaudem.

Wieland Schmied drukuje szkic o Alfredzie Kubinie, jednym z najciekawszych grafików współczesnej Austrii. Kubin, swego czasu członek głośnej grupy malarzy *Niebieski Rycerz* w Monachium, w której rej wodził Kandinsky, był również dobrym prozaikiem. Jedna z jego powieści, *Druga strona*, wywarła duże wrażenie na Kafce.

Charakterystyczne są wywody na temat życia teatralnego Wiednia, które snuje Karl Maria Grimme i które można w pewnej mierze zastosować do naszych kłopotów teatralnych. Autor omawia trudności towarzyszące współczesnej dramaturgii austriackiej i dochodzi do wniosku: „Na czym polega trudność? Leży ona w nie dającej się prawie przebyć przepaści, która u nas dzieli autorów od teatru. Główna wina obciąża teatry, które zdają się całkowicie na napływ sztuk i mało przykładają wagi do tego, by przyciągać autorów. Teatry otaczają opieką aktorów, a nie autorów. Nie ma żywego kontaktu pomiędzy kierownikami teatrów a dramaturgami, nie ma kół autorskich, które by się gromadziły wokoło teatrów... Autor, który powinien być żywą częścią teatru, idzie na marne, naczynia krwionośne teatru są przecięte, brak wszelkiej bezpośredniej podniety.

Wina obciąża wszystkich dyrektorów. Dramaturgowie nie spadają z nieba, w dzisiejszej sytuacji mniej nawet niż kiedy indziej. Kto czeka na to, by na biurku dyrektora położono wartościowe i nadające się do grania utwory, ten całkowicie nie orientuje się w dzisiejszej sytuacji... Giraudoux stał się dramaturgiem o międzynarodowym znaczeniu przez to, że dyrektor teatru, reżyser i aktor, Jouvet, współpracował z nim usilnie i cierpliwie. A dramaturg Hofmannsthal jest nie do pomyślenia bez Maxa Reinhardta.

Nasi autorzy mają talent, nie brak im również poetyckich uzdolnień. Przyczyną wielu obcych teatrowi sztuk jest nieteatralność zawiniona przez teatry. Jeśli autor nie żyje w bezpośrednim zasięgu duchowym teatru, nie może tworzyć w duchu teatru. Nie wystarcza też przejściowy związek ze sceną, polegający na tym, że co dziesięć lub dwadzieścia lat gra się sztukę danego pisarza."

Pismo poświęca sporo miejsca omówieniu przedstawień teatralnych Wiednia i większych miast prowincjonalnych i recenzuje bieżące nowości wydawnicze.

rk

Francja

Wrześniowy numer TEMPS MODERNES na czołowym miejscu przynosi obszerne fragmenty z *Listów do Pani Z.* Kazimierza Brandysa, zapowiadając w jednym z następnych numerów *Na wsi wesele* Dąbrowskiej. W dalszym ciągu historię Komuny Paryskiej, i kapitulacji Paryża opowiada pasjonująco, we właściwy sobie tylko sposób, Henri Guillemin. Gdy praca jego ukaże się cała w wydaniu książkowym, warto, by zainteresowało się nią któreś z naszych wydawnictw. Lwią część numeru zajmuje *Zielony*

zeszyt, spis zaginionych w Algerii, sporządzony przez dwóch adwokatów paryskich i przekazany do Międzynarodowego Czerwonego Krzyża. Chodzi o stu pięćdziesięciu Algerczyków, zaaresztowanych w swoim czasie przez władze, po których wszelki słuch zaginął. Lista ta, zupełnie przypadkowa i bynajmniej nie pełna, została sporządzona podczas parodniowego pobytu obu adwokatów w Algerze, zanim ich policja nie wysiedliła z powrotem do Francji za „zakłócanie porządku publicznego". Pretensjonalna korespondencja z Ameryki Ernesta van den Haaga (?) o Jack Kerouacu i tzw. *„beat generation"*. Van den Haag odmawia „beatnikom" talentu, a ich doświadczeniu wszelkiej wartości społecznej. Możliwe i prawdopodobne, ale argumentacja van den Haaga nieprzekonywająca.

Ostatni MERCURE DE FRANCE nieco żywszy niż poprzednie. Piękny tekst Francis Ponge'a o malarstwie Fautriera (wstęp do katalogu wystawy Fautriera w Düsseldorfie), dobry esej Marthe Robert (tłumaczki *Dziennika* Franza Kafki na francuski) pt. *Kafka i sztuka*, potworne wiersze Chabaneixa, ale znów interesujący szkic Guyona o poezji Karola Péguy składają się na wcale nie najgorszą przeplatankę. Ładny, jak często bywa, felieton Nicole Vedrès w części kronikarskiej numeru.

Ostatnia NOUVELLE REVUE FRANÇAISE na czołowym miejscu zamieszcza trzy rzeczywiście bardzo ładne opowiadania Marcel Arlanda. Pasjonujący ale bardzo trudny szkic Maurice Merleau-Ponty *Od Maussa do Claude Lévi-Straussa* z okazji utworzenia dla tego ostatniego specjalnej katedry antropologii społecznej w Collège de France. *Czarne kartki* André Massona to zbiór myśli, anegdot i powiedzonek słynnego surrealisty, występującego bardzo ostro w obronie malarstwa figuratywnego. „Pewne pismo amerykańskie ogłosiło niegdyś pod tytułem *The new abstract vision* serię mikrofotografii, z których każdą można było podpisać imieniem i nazwiskiem jakiegoś innego abstrakcyjnego malarza. Cały wachlarz sztuki nowoczesnej, od zamierającej abstrakcji geometrycznej do powstającego ekspresjonizmu abstrakcyjnego był tam reprezentowany. »Motywy«: rozszczepienie uranu, molekuły kryształów pirytu, dym tlenku cynku, magnezja... Niewątpliwym arcydziełem była mikrofotografia elektroniczna drobin f a r b y! Dwadzieścia pięć tysięcy razy powiększona *(magnified)*. Autorem wszystkich prac była Radio Corporation of America Laboratories." Proza Brice Parainа, filozofa i pisarza pochodzenia rosyjskiego, pt. *Do widzenia*, wydaje się być pierwszą częścią jakiejś większej całości autobiograficznej. Niestety nieciekawe. Blanchot o esejach Yves Bonnefoy na temat poezji. Jak zwykle mądry, zawikłany i trudny.

Ciekawy, pierwszy chyba w tym roku, numer LA TABLE RONDE. Poświęcony problemom sztuki, zawiera interesujące szkice: Pierre Francastela *Socjologia sztuki*, Hautecoeura *Ewolucja sztuki*, Dempfa *Co to jest filozofia sztuki*, Varagnaca *Prawdziwy cud grecki*. Natomiast przetłumaczony z hiszpańskiego szkic Ibaneza-Langlois *O wierszu i poecie* jest stekiem banałów i komunałów, ubranym w bardzo górnolotną frazeologię. Warto zwrócić uwagę, nawiasem mówiąc, że tak samo jak *Temps Modernes* stały się ostatnimi czasy „witryną" polskiej literatury i myśli filozoficznej — *La Table Ronde* popularyzuje niestrudzenie katolików hiszpańskich. W ostatnim numerze Calvo-Serer polemizuje z angielskim *Times*'em w sprawie oceny świeckiej organizacji katolików hiszpańskich Opus Dei. Teatrolog Henri Gouhier omawia interesująco nowatorską inscenizację Marivaux, wystawioną przez Planchona (francuską Skuszankę) w Théâtre de la Cité robotniczej Villeurbanne (francuskim teatrze Nowej Huty).

Ostatni DIOGENE raczej nudny. Otwiera go *ineditum* José Ortegi y Gasseta *Trudności mowy*, bardzo interesujące, niestety odnalezione w papierach pośmiertnych hiszpańskiego filozofa w stanie bynajmniej nie gotowego do druku brulionu. Ciekawy, acz nazbyt może specjalistyczny artykuł Milica Čapka, Czecha z pochodzenia, profesora filozofii w amerykańskim Carleton College, o wpływie teorii względności na rozszerzenie pojęcia przyczynowości. Wybitny antropolog szwajcarski Alfred Métraux, który życie swe poświęcił badaniom nad pre-

historią Ameryki Południowej, relacjonuje obecny stan badań nad nowoodkrytymi cywilizacjami delty Amazonki: Marajó i Santarem. Jak wynika z ostatnich znalezisk archeologicznych, Aztekowie, Majowie i Inkowie zbudowali swe imperia na ruinach innych, dawno pogrzebanych cywilizacji. Czas pierwszych migracji ludzkich przez cieśninę Beringa współczesna nauka przesunęła o jakieś dwadzieścia — trzydzieści tysięcy lat wstecz. (Archeologia to nie astronautyka — tu się jeszcze oblicza z dokładnością do dziesięciu tysięcy lat.)

Nie omawialiśmy dotychczas w naszych przeglądach prasy jedynego poważnego miesięcznika literackiego, wydawanego na prowincji, w Marsylii, mianowicie CAHIERS DU SUD. Pismo to wydało właśnie trzysta pięćdziesiąty pierwszy numer, czyli, jak z tego wynika, liczy sobie już blisko trzydzieści lat. Rzecz to na stosunki francuskie wprost niebywała, na prowincji ukazują się tylko efemerydy literackie, n i g d y poważne i ambitne pisma. *Cahiers du Sud* są wyjątkiem i ukazują się tylko i wyłącznie zresztą dzięki poważnym dotacjom (w formie ogłoszeń, których nikt nie czyta) marsylskich armatorów (którzy z kolei z pewnością nie czytają pisma). Ostatni numer tego pisma, które bywa znakomite, jest zresztą dość słaby. Kilku poetów i krytyków (Franz Hellens, Emilie Noulet, Edmond Vandercammen, Jean Tortel i inni) drukuje w nim wspomnienia i szkice o Odilon Jean Périerze, młodym poecie belgijskim, który zaraz po pierwszej wojnie światowej zabłysnął wybitnym talentem i zgasł w wieku lat 27, zdążywszy wydać zaledwie parę tomików. Pozostałe materiały (wiersze, proza) niezbyt interesujące, natomiast bogata część informacyjna, świadcząca o tym, że Marsylia staje się z każdym dniem coraz bardziej wielkim centrum kulturalnym, żyjącym własnym (może intensywniejszym niż Paryż, a na pewno bardziej autentycznym) życiem intelektualnym. Pisma tego nie należy przeoczać na mapie kulturalnej Francji i na przyszłość nie będziemy tego robić.

Żywo redagowana REVUE DE PARIS przynosi, jak zwykle, wśród nielicznych, ale wartościowych materiałów literackich (nie wydana sztuka Giono Domicjan w ostatnim numerze) głównie *miscellanea* historyczno-polityczne. Wśród tych ostatnich interesujący szkic Pierre Gaxotte'a, wybitnego historyka, członka Akademii Francuskiej, pt. *Tropami Krzyżaków*. Szkic jest solidny, źródłowy, oparty niestety na źródłach wyłącznie niemieckich, z którego wynika niezbicie, że państwo krzyżackie było zawsze „przedmurzem chrześcijaństwa", najbardziej wysuniętą na wschód marchią Europy, broniącą tejże przed zalewem słowiańskiego barbarzyństwa! Koncepcja może trochę ryzykowna, ale, przyznać trzeba, wielce oryginalna. A może by tak nasz Instytut Zachodni posłał paczkę swych wydawnictw w języku francuskim wybitnemu historykowi, panu Pierre Gaxotte de l'Académie Française? Służymy adresem: c/o *Revue de Paris*, 114, Champs Elysées, Paris.

Trzeci tegoroczny numer kwartalnika CAHIERS DES SAISONS lepszy niż poprzednie, ale niewielka w tym zasługa jego młodych redaktorów. Najcenniejsze w nim bowiem to esej Tomasza Manna o Heinrichu von Kleiście, opowiadanie Angusa Wilsona *Za dziesięć dwunasta* oraz pierwszy akt nowej sztuki Françoise Sagan *Zamek w Szwecji*. Dla żadnego z tych trzech nazwisk *Cahiers des Saisons* nie mogą już służyć za trampolinę. Jedyna proza młodego pisarza zamieszczona w tym numerze (Jean Freustié: *Początek życia*) słabiutka. Obfity dział not coraz bardziej się zamienia w zbiór plotek i ploteczek o kulisach paryskiego życia literackiego.

Ostatnie numery LES LETTRES NOUVELLES (22—25) przynoszą wiele różnorodnego materiału. Z prozy dobre opowiadanie Jacques Serguine'a, fragment nowej powieści Alain Robbe-Grilleta *W labiryncie*, niestety dość zawodny, rozdział z *Mountolive* Lawrence Durrella, znakomitego autora *Justyny i Baltazara*, wreszcie, w ostatnim numerze, fragment powieści Axelrada *Zatopiona arka* o getcie warszawskim. Autor nie przeżył tragedii warszawskiego getta, powieść jego oparta jest na autentycz-

nych materiałach i dokumentach zbrodni, a także na relacjach świadków, ale, sądząc z zamieszczonego fragmentu, operuje realiami bardzo swobodnie. Trzeba będzie wrócić do tej książki, jak wyjdzie całość. Poezji w ostatnich czterech numerach mało i nieciekawa, tylko wiersze Paul Valeta godne zasygnalizowania. Bardzo ciekawie natomiast prezentuje się esej. Najciekawszy, *Przeznaczenie i charakter*, podpisany jest nazwiskiem Waltera Benjamina, nie żyjącego już dziś niemieckiego filozofa i historyka kultury, marksisty, przyjaciela Rilkego, Kafki, Lukácsa. W okresie hitleryzmu przebywał we Francji, po inwazji niemieckiej popełnił samobójstwo, gdy po przekroczeniu nielegalnym granicy Hiszpanie zamierzali wydać go Niemcom. Esej ten wyjęty został z tomu *Dzieł wybranych* Benjamina, który ukazał się właśnie we Francji w przekładzie wybitnego filozofa, profesora Sorbony, Maurice de Gandillaca. W Polsce Walter Benjamin jest zupełnie nie znany. Poza tym warto zasygnalizować pyszny esej Etiemble o elektronicznych maszynach do tłumaczenia, Bataille'a o procesie demonicznego zbrodniarza piętnastowiecznego, Gilles de Rais'a, i amerykańskiego pisarza murzyńskiego, Jamesa Baldwina, o tym, jak dopiero w Europie poczuł swoje więzy z Ameryką i na czym one polegają. Georges Limbour i Geneviève Bonnefoy przypuszczają gremialny atak na międzynarodową Biennale malarską, która po raz pierwszy otworzyła w tym roku swe podwoje w Paryżu (trzykrotnie był na niej nagrodzony Jan Loebenstein z Warszawy). Limbour i Bonnefoy omawiając przerażająco niski poziom Biennale (w czym zgodni są z całą prasą artystyczną Paryża) atakują samą zasadę doboru, którego w każdym kraju dokonuje grono urzędników i funkcjonariuszy bynajmniej w tych sprawach nie kompetentnych, szukających gorączkowo tego, „co się może podobać w Paryżu", a nieczułych na prawdziwe wartości malarstwa narodowego. Stąd przygnębiająca szarość i smutny uniformizm Biennale. Lapończyk nie różni się tu od Peruwiańczyka ani fakturą, ani tradycją, ani tematyką. Wszystko jest idealnie takie samo. Cały świat używa w malarstwie języka esperanto. A esperanto, jak wiadomo, znakomicie ułatwia porozumienie, ale nieporównanie też zubaża treści. Dochodzi się do tego, że w końcu można sobie wszystko nawzajem powiedzieć, tylko że już nie ma nic do powiedzenia.

jl

Jugosławia

W dwutygodniku belgradzkim KNJIŽEVNE NOVINE już od lata toczy się dyskusja o podstawach oceny dzieła literackiego. Właściwie trudno jest tu mówić o dyskusji: jest to szereg mniej lub więcej zaktualizowanych wypowiedzi krytyków i teoretyków literatury na ten temat i tematy pokrewne. W dyskusji zabierali głos: P. Palavestra, M. Marković, V. Pavletić, Ž. Vidović, M. Jeremić i Z. Gluščević. Dwie z tych wypowiedzi (V. Pavletić *W czym tkwi istota*, 11.IX. i Ž. Vidović *My dzisiaj a literatura estetyczna*, 25.IX) są wyraźną ucieczką w bardzo ogólnikowo potraktowaną problematykę teoretyczną.

Wiele terminów i pojęć zapożyczonych z nauk przyrodniczych (pole grawitacji cząsteczek, filogeneza i ontogeneza, energetyczność), bardzo dużo wspomnianych bez widocznej potrzeby nazwisk — od Hegla i Fichtego przez Nietzschego i de Saussure'a do Mukařovskiego, Šaldy i Claudela — z ostatecznym wnioskiem, że swego rodzaju ideałem krytyki jest krytyka strukturalna, a za to z brakiem choćby jednego konkretnego przykładu na poparcie wytaczanych tez — to wypowiedź jednego typu dyskutanta (V. Pavletić). Podobnie, jeśli chodzi o formę, wypowiada się Ž. Vidović, dający w swym artykule bardzo ogólnikową, ale za to pełną znanych nazwisk charakterystykę istniejących kierunków i klasyfikację „rodzajów literatury estetycznej". Ostateczny wniosek tego autora: krytyka literacka jest sztuką, przyszłość jest przed

szczegółowymi estetykami (ew. teoriami poszczególnych dziedzin sztuki). Obie te wypowiedzi dają się zresztą z łatwością odczytać jako negacja samej możliwości wartościowania dzieł literackich.

Pozostałe 3 wypowiedzi (czwartej, a raczej pierwszej — P. Palavestry — nie miałem możności przeczytać) bardzo wyraźnie, chociaż z odrębnych pozycji ustosunkowują się do tematu i stanowią pod pewnym względem zgrany, choć ściszony chóralny protest przeciwko narzucaniu krytyce literackiej i literaturze samej ocen opartych na wartościach pozaliterackich i w ogóle pozaartystycznych. Jest to także wyraźny protest przeciwko ocenianiu utworu literackiego pod kątem jego przystosowania do bieżących potrzeb polityki.

Pod tym względem niewątpliwie najciekawsza jest wypowiedź dra Mihajla Markovicia *Kryteria oceny i oceny bez kryteriów*. Autor broni obiektywnych i względnie stałych kryteriów oceny dzieła sztuki i przy tym jedyny ze wszystkich dyskutantów operuje także konkretnym materiałem z najnowszej literatury i krytyki jugosłowiańskiej. Nawiązuje do burzy, jaka się rozpętała wokół powieści M. Oljaczy *Modlitwa za moich braci* i wytyka jej krytykom (P. Brozowi z pisma *Komunist* i R. Tošoviciowi z *Politiki*) niejasność i rozwlekłość, sprzeczności w rozumowaniu i utożsamianie wypowiedzi bohaterów powieści z poglądami autora, a przede wszystkim stosowanie w ocenie powieści niewłaściwych kryteriów. Sformułowania są dość ostre: „Nikt nie jest obowiązany poważnie traktować pretendującej do obiektywizmu krytyki literackiej, której tezy są dowolnie dobrane *ad hoc*, zależnie od potrzeb jakiegoś konkretnego wypadku, bez dostatecznej argumentacji, i może nawet pozostają ze sobą w sprzeczności". Brozowi i Tošoviciowi zarzuca Marković przede wszystkim traktowanie powieści jako swoistego podręcznika historii, pokazującej zjawiska typowe, najważniejsze i kompletne; broni prawa autora do indywidualnego wyboru tematu, do indywidualnego widzenia i przedstawienia świata. „Zdaje się, że takimi tezami żąda się od sztuki tego, co w rzeczywistości jest zadaniem nauki: aby jak najbardziej obiektywnie, wszechstronnie i całkowicie poznała prawdę o rzeczywistości społecznej pewnego okresu, żeby odkrywała przyczyny zjawisk itd." To właśnie przeciwieństwo między sztuką i nauką jest przedmiotem szczegółowych rozważań Z. Gluščevicia (*Twórca w socjalizmie*, 9.X.). „Sztuka jest koniecznie odstępstwem od tego, co ogólne, nieuniknioną deformacją. Stąd jest nie tylko możliwa, ale i konieczna antynomia między światopoglądem i tak zwaną świadomością artystyczną". Sztuka także, gdy afirmuje, w pewien sposób „neguje", neguje idealny, programowy schemat życia. M. Jeremić rozprawia długo o koniecznościach wewnętrznych dzieła literackiego — odrębnych od konieczności realnego świata. „Sztuka nie jest odbiciem obiektywnego świata", nie można więc do niej stosować kryterium prawdziwości.

Wydaje się, że w tej dyskusji nie tyle ważne są wnioski, do jakich doszli poszczególni jej uczestnicy, co zjawiska w życiu kulturalnym Jugosławii, o których taka dyskusja świadczy.

Słoweńska NAŠA SODOBNOST w numerze 8—9 drukuje długą nowelę znanego nowelisty Andreja Hienga *Schronienie przed śmiercią*. Tę samą nowelę w przekładzie na serbochorwacki znajdujemy w 8—9 numerze belgradzkiego miesięcznika *Delo*. Śmierć, główny temat całej dotychczasowej twórczości Hienga, tutaj bodaj po raz drugi dopiero pojawia się w tytule utworu. Materialny obraz śmierci usunięty jednak zostaje poza obręb tekstu, a jego miejsce zajmują perypetie psychologiczne bohaterów. To właśnie wyraźne przesunięcie uwagi autora z problematyki moralnej i obsesyjnie występujących obrazów śmierci na problematykę psychologiczną stanowi chyba o większej dojrzałości utworu, o większym dystansie w stosunku do tego tematu.

W tym samym numerze *Naszej Sodobnosti* znajdujemy bardzo interesujące studium F. Kalana o renesansowym teatrze w Dalmacji. Studium ma charakter informacyjny (równocześnie jego niemiecki przekład ukazał się w jednym z czasopism austriackich) i stanowi zarys historii sztuki teatralnej w Dalmacji od jej średniowiecznych zaczątków (widowiska reli-

gijne) poprzez rozkwit w XVI w. (M. Držić i inni) do zmierzchu w w. XVII i XVIII.

Spóźniona, jak zwykle, KNJIŽEVNOST poświęca cały podwójny (7—8) numer czterdziestoleciu KPJ. Całe prawie 200 stron zajmują przedruki artykułów publicystycznych, esejów i urywków prozy chlubnie świadczące o postępowej lub rewolucyjnej przeszłości wielu żyjących współpracowników tego pisma i niektórych zmarłych pisarzy i publicystów.

SAVREMENIK w numerze 8—9 przynosi studium M. Jeremicia *Dostojewski w naszej epoce*, a w dziale recenzji — uwagi M. Stanicia o pierwszym tomie wielkiego słownika serbochorwackiego wydawanego przez serbską akademię nauk. Numer 10 tego miesięcznika zawiera między innymi bezpretensjonalną nowelkę B. Ciopicia *Opowieść o Rzymianach*, a w dziale recenzji P. Zorić pisze o dwu tomikach wierszy Oskara Dawiczo.

ho

Niemcy

SINN UND FORM, nr 4. Co najmniej połowa tego zeszytu składa się z utworów pisarzy zagranicznych, których redakcja chętnie gości na łamach każdego numeru. Amerykańskich autorów reprezentuje znakomity poeta murzyński, Langston Hughes, tym razem nowelą z życia nowojorskich Murzynów pod tytułem *Wiwat Harlem*. Z obcych poetów pismo drukuje wiersz wietnamskiego liryka To-Hiu oraz dwa wiersze Pierre Garniera. Ponadto znajdujemy w numerze nowelę radzieckiego prozaika Jewtuszenki pt. *Ulica* oraz rozważania o sztuce grafika i malarza holenderskiego, Fransa Masereela. Te ostatnie nie mają charakteru teoretycznego, są raczej wyznaniem wiary artysty hołdującego sztuce realistycznej, której zadanie polega na humanistycznej misji jednoczenia ludzi.

Z utworów niemieckich pisarzy należy się osobne słowo zachodnio-niemieckiemu dramaturgowi i prozaikowi, Hansowi Henny Jahnn, który drukuje w niniejszym zeszycie pierwszy akt swojego nowego dramatu *Ruiny sumienia*. Jahnn liczy obecnie 65 lat i mieszka w Hamburgu. Debiutował na początku lat dwudziestych. Jego pierwsze dramaty wywołały dużo wrzawy. Z jednej strony uczczono jego talent nagrodą Kleista, z drugiej nazwano go wtedy „prorokiem rozpusty". W porównaniu z jego opisami życia erotycznego sceny z dramatów Wedekinda i Strindberga wydawały się niewinną igraszką. Pierwsze dramaty Jahnna stały pod hasłem: „Człowiek jest do wszystkiego zdolny". Dzisiaj pisarz jest autorem znanym i uznanym — uznania odmówili mu tylko hitlerowcy, którzy spalili jego dzieła — niejako klasykiem, którego temperament ułagodził w pewnej mierze i wiek. Akcja *Ruin sumienia* toczy się w dzisiejszym czasie, w rodzinie fizyka atomowego, prezydenta zrzeszenia naukowego i doradcy rządu w sprawach energii nuklearnej. Treść: konflikt pomiędzy starym a nowym pokoleniem na tle odpowiedzialności człowieka wobec społecznej wspólnoty. Trudno wydawać sąd o sztuce na podstawie jednego aktu, ale po wydrukowaniu całości nasi tłumacze powinni ją mieć na uwadze.

Z esejów numer zawiera: szkic Konrada Farnera o życiu i malarstwie Rembrandta, Clausa Tragera rozprawkę o Schillerze i rozważania Ernsta Schumachera, który napisał przed laty obszerne dzieło o dramaturgii Brechta, na temat *Historia i dramat*.

NEUE DEUTSCHE LITERATUR, nr 9/10, wrzesień—październik. Ten podwójny numer stoi całkowicie pod znakiem dziesięciolecia powstania Niemieckiej Republiki Demokratycznej. Z tej okazji zabierają głos pisarze kilku pokoleń. Ich nowele, wspomnienia, wiersze, szkice i utwory sceniczne powracają do ważniejszych wydarzeń lub problemów minionego dziesięciolecia. Z autorów starszego pokolenia przypomina się czytelnikom Hans Marchwitza, autor cyklu po-

wieściowego o rodzinie robotniczej Kumiaków. W jubileuszowym zeszycie *NDL* Marchwitza drukuje fragment nowej powieści o Kumiakach *(Kumiacy i ich dzieci)*. Z pisarzy średniego pokolenia Erwin Strittmatter, jeden z najzdolniejszych prozaików NRD i obecny prezes Związku Pisarzy Niemieckich, publikuje dramat pod tytułem *Narzeczona Holendra*. Akcja sztuki toczy się w ostatnich miesiącach drugiej wojny światowej i w pierwszych chwilach po klęsce Hitlera, na wsi niemieckiej. Jej treścią są społeczne i polityczne konflikty owych czasów, przetkane intrygą miłosną.

Z teoretycznych szkiców warto zwrócić uwagę na artykuł Hansa Kaufmanna, krytykujący ostro Georga Lukacsa. Przedmiotem polemiki jest ostatnie dzieło Lukacsa, *Przeciwko źle zrozumianemu realizmowi*, wydane w Niemczech zachodnich.

Hans Kaufmann zarzuca Lukacsowi, że jego „ideologiczna i estetyczna koncepcja opiera się na... negatywnie akcentowanej postawie wobec socjalizmu" i że „w gruncie rzeczy walczy on przeciwko realizmowi socjalistycznemu". „Lukacs — pisze Kaufmann — jest o milę oddalony od problemów, które są najbardziej palące dla marksistowskiej krytyki". Dalsza krytyka obejmuje: izolację od klasy robotniczej, „pokrewieństwo z jugosłowiańskimi rewizjonistycznymi krytykami i politykami", tendencje „trzeciej siły", chęć przemycenia burżuazyjnej sztuki do socjalizmu. Za jedyną pozytywną cechę książki Lukacsa uważa Kaufmann jego wrogość wobec awangardowej prozy, a w szczególności wobec takich pisarzy, jak Kafka, Joyce i Musil.

MERKUR, nr 140, październik. Numer otwierają wspomnienia — ich tytuł brzmi: *Z niemieckiej diaspory* — Ludwika Marcuse'a, pisarza i krytyka, między innymi autora ciekawej monografii o Henryku Heinem. Marcuse spędził, jak większość niemieckich pisarzy emigracyjnych, lata wojny w Stanach Zjednoczonych. W jego wspomnieniach przewija się korowód dziś już przeważnie nie żyjących autorów, aktorów i reżyserów. Wkraczamy tu w królestwo cieni, w którym zastygła wielkość nowoczesnej literatury niemieckiej. Tak więc Marcuse wywołuje z niedalekiej przeszłości Ernsta Tollera, który się powiesił w Nowym Jorku, Józefa Rotha szukającego na paryskim bruku ostatniego pocieszenia w absyncie, Reinhardta i Bertolda Viertela, Werfla i Brunona Franka, Liona Feuchtwangera i wreszcie „cesarza wszystkich niemieckich emigrantów, szczególnego patrona plemienia pisarzy, od którego wszystkiego oczekiwano, któremu wszystko zawdzięczano i którego czyniono za wszystko odpowiedzialnym" — Tomasza Manna.

Niespodzianką numeru jest sześć wierszy Alfreda Andrscha, który po raz pierwszy występuje jako liryk. Andersch, ongiś redaktor czasopism literackich *Der Ruf*, a potem *Akzente* (oba pisma już dawno wydały ostatnie tchnienie), zdobył rozgłos powieścią *Zanzibar* i tomem nowel *Duchy i ludzie*. Pierwsze wiersze tego dotychczas prozaika wskazują na duży talent poetycki.

Do ciekawszych pozycji tegoż zeszytu należy szkic Josepha Gantnera o estetyce Wölfflina, omawiający stosunek głośnego na przełomie dwóch ostatnich stuleci teoretyka sztuki do współczesnego mu malarstwa i literatury. Całość uzupełnia rozprawa Stammlera o Rozanowie i świetna nowela Hansa Ericha Nossacka *Helios, spółka z ograniczoną odpowiedzialnością*. Numer zamykają recenzje bieżących nowości wydawniczych oraz marginalia.

NEUE DEUTSCHE HEFTE, nr 63, październik. Zaciekawienie wzbudza artykuł Ernsta Topitscha *Wartość naukowego poznania*, i to nie tyle teoretycznymi sformułowaniami, ile ostrą krytyką niemieckiego irracjonalizmu.

„Pod znakiem przeróżnych haseł irracjonalistycznych — pisze autor — wyruszano w Niemczech w pole przeciwko naukowemu poznaniu i zwalczano technikę jako demoniczną wieżę Babel, albo też wyśmiewano ją na zamówienie. Często usiłowano także wyręczać się wiadomościami nowoczesnej nauki przy aprobowaniu przestarzałych pojęć, przedstawiając mniej lub bardziej zręcznie zdobycze wiedzy przy pomocy przednaukowej terminologii. Tak powstawały kompromisowe ideologie, które miały umożliwić praktyczne zastosowanie i wykorzystanie nowych badań bez niepożądanej zmiany świadomości.

Te okoliczności powodują, że współczesne życie umysłowe Niemiec ma pod niektórymi względami cechy obce rzeczywistości, pod innymi zaś piętno intelektualnej nieuczciwości, a ta ostatnia prowadziła do szczególnej bezpłodności, która zwraca nawet uwagę obiektywnych obserwatorów w związku z obecnie tak szerzoną filozofią restauracji."

Kilka słusznych uwag znajdujemy w krótkim szkicu Rudolfa Hartunga pt. *Skrajne sytuacje w powieści.* Autor snuje swoje rozważania na temat powieści, które ogłosił w ostatnich latach Jens Rehn. W pierwszej z nich, *Nic na horyzoncie,* Rehn opisał przeżycia dwóch żołnierzy zagubionych na kruchej łodzi pośród fal Atlantyku. Akcja toczy się tu niemal w absolutnej pustce. Podobnie ma się rzecz w ostatniej powieści tegoż autora: *Dzieci Saturna.* Jej treścią jest atomowa eksplozja, którą przeżywają trzej bohaterowie powieści, ukryci w bunkrze umieszczonym głęboko w kopalni. „Samotność, zniszczenie, katastrofy i wszelkiego rodzaju groza — pisze krytyk — są artystycznie uzasadnione i możliwe do przedstawienia, jeśli się je kontrastuje ze związkami, które łączą ludzi, z normalnym życiem; prawdziwe sytuacje pograniczne są tylko wtedy możliwe, kiedy istnieją też »średnie« sytuacje. Tych właśnie brak w powieściach Rehna."

Numer zawiera bogaty i dobrze prowadzony dział recenzyjny, który omawia nowości wydawnicze.

DIE KULTUR, nr 141, październik. Szczególnie bogaty jest dział informacyjny, podający wiadomości o przedstawieniach teatralnych w kraju i za granicą, ruchu wydawniczym, muzycznym i artystycznym. W związku z międzynarodowymi targami książkowymi, które się corocznie odbywają we Frankfurcie nad Menem, dwutygodnik zawiera kilka artykułów o książce i czytelnictwie w Niemczech zachodnich.

Ponieważ Niemiecka Republika Federalna jest jednym z największych rynków czytelniczych w Europie zachodniej, warto poznać fluktuację czytelniczych gustów w tym kraju. Pisze o tym Rolf Hischberg w artykule *Co się nosi tej jesieni,* analizującym zmianę „mody" wydawniczej. Autor stwierdza osłabienie zainteresowania dla tak zwanej literatury faktów, które było w ostatnich latach bardzo silne w Niemczech. Publiczności przejadły się nieco biografie, książki popularno-naukowe, reportaże, pamiętniki itp., natomiast następuje powrót do powieści, której od czasu do czasu wróży się kryzys, upadek i sto innych nieszczęść. W tym sezonie programy wielkich wydawnictw zawierają procentowo o wiele większą ilość tytułów beletrystycznych niż w poprzednich latach, poza tym bardzo popularne są monografie artystyczne, albumy zawierające reprodukcje malarstwa i rzeźby światowej. No i jeszcze jedno ciekawe zjawisko: renesans klasyków. W ostatnim dziesięcioleciu wydawano stosunkowo niewiele klasyków. Życie gospodarcze ustabilizowało się w NRF, ludzie mają teraz obszerne mieszkania, pokupowali sobie półki, jest już miejsce dla klasyków literatury.

rk

ZSRR

Wrześniowy numer NOWEGO MIRU przynosi szereg pozycji, których publikację pismo rozpoczęło w poprzednich miesiącach. Znajdujemy tam dokończenie opowiadania Niny Iwanter *Znowu sierpień,* utworu przyprawionego wprawdzie nieco sentymentalnym sosem, niemniej jednak interesującego jak każdy utwór poświęcony sprawom współczesnej młodzieży. Nina Iwanter zajmuje się „dobrą" młodzieżą, zawężając trochę w ten sposób problematykę, ale dobre i to. Czytelnik zaczerpnie z opowiadania sporo wiadomości o zwyczajnym życiu zwyczajnych ludzi radzieckich, otrzyma solidną porcję obserwacji socjologicznych i obyczajowych.

Nowyj Mir zamieszcza także ostatni odcinek pierwszej części reportażu Aleksandra Mariamowa *Idziemy na Wschód,* o którym pisaliśmy już kilka-

krotnie w poprzednich przeglądach.

Wyjątkowo obficie reprezentowana jest we wrześniowym numerze poezja. Na odnotowanie zasługują z pewnością *Rozmowa o drodze* Margarity Aliger, *Lato nad Dnieprem* Dymitra Osina oraz liryki W. Firsowa. Wszystkie te wiersze cechuje bliskie powiązanie z klasycznymi tradycjami poezji rosyjskiej — rzecz niezmiernie charakterystyczna dla „poetyckiego profilu" *Nowego Miru.*

W dziale pamiętników i wspomnień zwracają uwagę *Notatki z niewoli* zmarłego niedawno Włodzimierza Bondarca, których akcja rozgrywa się częściowo na terenie Polski, w niemieckich obozach koncentracyjnych dla jeńców radzieckich.

Dział krytyki literackiej przynosi obszerny esej W. Surwiłło *Trudne poszukiwania,* omawiający szczegółowo książkę Mikołaja Sztundika *Źródło pod brzozą,* poświęconą niełatwemu zagadnieniu tzw. kultu jednostki i walki z jego następstwami. Z recenzji wymienić warto omówienia tomików opowiadań: Mikołaja Woronowa — *Oczekiwanie* oraz Jurija Kazakowa, którego nowela *Odszczepieniec (Oktiabr,* Nr 7) wywołała ostatnio ożywioną polemikę.

Ostatni numer miesięcznika ZNAMIA jest tym razem mniej ciekawy niż zwykle. Zajmujący znaczną część numeru kolejny odcinek powieści Georgija Bieriozko *Silniejsi od atomu,* której tematem jest kształtowanie się morale żołnierza radzieckiego, nie stanowi z pewnością ewenementu. Bez porównania ciekawsza jest nowela Wiktora Konieckiego *Gdy wzywa cię przyjaciel,* utrzymana w lakonicznej manierze pisarskiej i z wyraźną tendencją do podtekstu psychologicznego.

W starannie prowadzonym dziale poetyckim zwracają uwagę *Wiersze z różnych lat* Borysa Słuckiego oraz cykl wierszy Wasilija Fiodorowa *Miłość i zboże.*

Poza tym w numerze żywo napisane *Notatki znad Angary* Borysa Polewoja, obszerna recenzja *Wielkiego Tygodnia* Aragona pióra B. Piesisa oraz króciutkie, lecz bardzo fachowe uwagi Wiktora Szkłowskiego na temat wydanego niedawno w Związku Radzieckim zbioru starych pieśni chińskich w przekładzie B. Wachtina.

OKTIABR przeszedł również na system odcinkowy. Niemal połowę numeru zajmuje kolejny fragment powieści *Orli step* Michaiła Bubiennowa oraz dokończenie pokaźnego objętościowo poematu Michaiła Łukonina *Wyznanie miłości.* Obie pozycje sygnalizowaliśmy już w swoim czasie czytelnikom.

Z pozostałych utworów godne odnotowania są dwie nowele: *Rzeczy ojca* Jurija Abramienko oraz *Levanti* W. Lidina.

W dziale poezji znajdujemy interesujące nowe wiersze wybitnego poety młodego pokolenia, Jewgienija Jewtuszenko, i bajki satyryczne N. Mizina.

Trybuna Życia — zazwyczaj jeden z najlepiej prowadzonych działów miesięcznika, tym razem przynosi dość ogólne rozważania Antoniny Koptiajewej i N. Dolininej na temat moralnego oblicza człowieka radzieckiego. Poprzednie dyskusje, zainicjowane przez *Trybunę Życia,* były bardziej pasjonujące.

W dziale krytyki literackiej wyróżniają się znakomite *Rozmyślania o prozie* Wiktora Szkłowskiego, który w ostatnim czasie opublikował szereg nader wartościowych szkiców i rozpraw krytycznych.

MOSKWA, która wychodzi niezbyt regularnie i przeważnie dociera do nas z dużym opóźnieniem, nosi tym razem charakter wybitnie kanikularny. Typową pozycją tego typu jest nowa komedia Anatola Sofronowa *Milion za uśmiech,* której tematem są perypetie trójkąta małżeńskiego. O ile tematyka stanowi swego rodzaju *novum* we współczesnym komediopisarstwie radzieckim, o tyle chwyty i sytuacje sceniczne nie grzeszą bynajmniej oryginalnością. Zdradzona żona wlewa regularnie do barszczu niewiernemu małżonkowi potężne dawki bromuralu i nembutalu, mąż zdradza ją nadal, ale wreszcie dzięki pomocy dzielnego przyjaciela domu wszystko dobrze się kończy. Nasenna komedia!

W dziale poetyckim znajdujemy świetne przekłady poezji Juliusza Słowackiego pióra Anny Achmatowej. Trudno je ocenić inaczej niż jako dzieła sztuki przekładowej bardzo wysokiej próby. Sygnalizując to niezwykle przyjemne wydarzenie literackie, chcielibyśmy wyrazić nadzieję, że znakomita poetka

obdarzy nas w przyszłości nowymi przekładami z poezji polskiej.

Wrześniowy numer *Moskwy* przynosi także pokaźną ilość reprodukcji z wystawy polskiej grafiki ilustracyjnej, która zdobyła sobie w Związku Radzieckim duże uznanie.

Leningradzka NEWA zamieszcza w 9-tym numerze parę interesujących pozycji. Odnotować tu warto przede wszystkim cykl dokumentalnych nowel M. Aleksiejewa *Dywizjonka* (zdrobniała nazwa dywizyjnej gazety frontowej). Wbrew motto, zaczerpniętemu z wiersza Aleksandra Twardowskiego — *Na wojnie nie ma tematu* — nowele te odznaczają się wyraźną linią tematyczną, zwartością kompozycji i autentyzmem. Tematem opowiadania Siergieja Woronina *W rodzinnej wsi* jest dramatyczne spotkanie dwóch byłych żołnierzy. Obaj trafili do niewoli, jeden z nich poszedł na służbę do hitlerowców. Świadek zaprzaństwa po długiej walce wewnętrznej postanawia zachować całą rzecz w tajemnicy, nie czując się powołany do wymierzania sprawiedliwości swemu dawnemu przyjacielowi.

W dziale krytyki literackiej na uwagę zasługuje rozprawka B. Łarina *Opowiadania M. Szołochowa „Los człowieka" (próba analizy formalnej).*

INOSTRANNAJA LITIERATURA drukuje nadal fragmenty *Łuku Triumfalnego* Remarque'a i *Granicy o parę kroków* pisarza węgierskiego, Lajosa Esterhazi. Poza tym we wrześniowym numerze miesięcznika znajdujemy dłuższe opowiadanie zmarłego w 1956 roku pisarza indyjskiego, Manika Bondopadhaja — *Przewoźnik z Padmy.*

Poezja reprezentowana jest przez wybór wierszy Carla Sandburga, który niedawno odwiedził Moskwę. Zwraca uwagę wysoki poziom przekładów, dokonanych przez znanego tłumacza Michaiła Zienkiewicza. Ponadto pismo zamieszcza przekłady wierszy poety bułgarskiego, Pawła Matewa.

Spośród prac krytycznych warto wymienić rzeczowy esej F. Narkirjera *O realizmie Rogera Martin du Gard.*

Inostrannaja Litieratura zamieszcza także obszerną kronikę wydarzeń literackich, plastycznych i teatralnych za granicą.

zf

ZMARŁ RYSZARD ZENGEL

Dnia 17 października br. zmarł w wieku lat 21 Ryszard Zengel. Debiutował w naszym piśmie (nr 1/59) artykułem o *Pałubie* Irzykowskiego. W ciągu roku minionego drukowaliśmy prawie w każdym numerze jego artykuły krytyczne, które pozwalały mieć nadzieję, iż wyrasta nieprzeciętnej miary pisarz. Indywidualność sądu, inteligencja, temperament i wrażliwość cechowały każdy artykuł Ryszarda Zengla. W sposób najpełniejszy wypowiedział się w szkicu o *Niekochanej* Adolfa Rudnickiego (nr 8/59).

Śmierć młodego krytyka jest stratą tym boleśniejszą, że przecięła pierwsze dopiero jego kroki w literaturze.

Gdyby był poetą, pozostawiłby po sobie garść wierszy, z których odczytywalibyśmy teraz to, co uszło naszej uwagi, i próbowalibyśmy odczytać to, czego jeszcze nie zdołał wypowiedzieć. Gdyby był prozaikiem, miałby już poza sobą może kilka nowel, może krótką powieść, może fragment prozy, który odczytywalibyśmy dziś tak, jak czyta się ostatni list lub strzęp pamiętnika. Zmarły pisarz staje się przede wszystkim bliskim człowiekiem. Wypada z gry, którą jest literatura — i wszystko, co powiedział, staje się osobiste. Ryszard Zengel był tylko krytykiem. Jego jedyna znana próba prozy oryginalnej stanowiła porachunek z literaturą i z życiem: od literatury i od życia wymagał absolutnej, bezkompromisowej, absurdalnej konsekwencji. Nie uznawał konwencji ,stylizacji, dystansu. Ale jednocześnie wiedział, że tylko w granicach konwencji możliwe jest życie i możliwa jest sztuka. I dlatego jego żądanie konsekwencji było rodzajem drwiny. Cenił więc obok literatury jątrzącej do dna (Stendhal, Proust, Przybyszewski, Rudnicki) literaturę drwiny, groteski, absurdu (Gombrowicz, Wilde). Gdyby był poetą czy prozaikiem, nadałby sprzecznościom swego bogatego umysłu kształt jednolity i logiczny, umiałby narzucić nam swój niepokój. Był krytykiem: wpisywał tedy siebie w cudze książki. Umiał to robić. Jego recenzja *Niekochanej* była chyba jednym z najlepszych artykułów krytycznych, jakie można było przeczytać w naszej prasie literackiej w ciągu kilku ostatnich lat.

Miał zainteresowania niezmiernie szerokie: teatr, muzyka, proza, poezja, teoria krytyki, historia literatury. Był pracowity, czynny, pisał dużo w ciągu roku, który minął od jego debiutu do śmierci, ustalił swoje miejsce we współczesnej literaturze. W antologii krytyki polskiej za lata ostatnie, jeśli taka powstanie, nie powinno zabraknąć jego nazwiska.

Tragiczna śmierć Ryszarda Zengla jest bolesną stratą, z którą nie łatwo się pogodzić tym, którzy spotykając Go, doznawali zawsze tej wielkiej radości, że rośnie prawdziwy pisarz.

kij

PIĘCIOLECIE

Śmieszne i nieprawdziwe są twierdzenia, że polska teatrologia liczy swe istnienie od kilku czy kilkunastu lat. Zapominanie np. o wielkich zasługach prof. Stanisława Windakiewicza, o takich jego książkach, jak *Teatr polski przed powstaniem sceny narodowej*, czy o pracach nad teatrem szkolnym — byłoby nie tylko niesprawiedliwością

wobec wielkiego badacza, ale i grzechem wobec nas samych. To samo należy powiedzieć, jeśli chodzi o odkrycia prof. Bernackiego dotyczące komedii rybałtowskiej czy o pożyteczne badania Rulikowskiego, Adama Bara, W. Brumera i wielu innych. Niemniej jest faktem, że lata najnowsze przynoszą duży „skok" naprzód, szczególnie w dziedzinie edytorskiej i popularyzatorskiej, jak również teatru renesansowego. Jest to w dużej mierze zasługa poszczególnych ludzi, a głównie Leona Schillera jako organizatora Sekcji Teatralnej Państwowego Instytutu Sztuki, jego następcy na tym stanowisku, Henryka Szletyńskiego, oraz niestrudzonych badaczy, jakimi są prof. Lewański, Zbigniew Raszewski, prof. Sivert, a także kilku naszych wydawnictw, np. krakowskiego Wydawnictwa Literackiego oraz Państwowego Instytutu Wydawniczego, gdzie działa Henryk Bieniewski.

Warto wymienić z okresu ostatniego 5-lecia tak pożyteczne pozycje, jak *Moje życie w sztuce* i *Praca aktora nad sobą* Stanisławskiego, świetny *Świat aktorski moich czasów* Adama Grzymały-Siedleckiego, *Pamiętniki* Goldoniego, pracę T. Siverta i kilku jego współpracowników *Mickiewicz na scenie*, almanach Gotta i Szczublewskiego *Helena Modrzejewska* (o którym obszernie pisaliśmy w *Twórczości*), *Taniec* Reya, *Teatr współczesny* Baba, *Dzieje teatru* Nicolla, monografie aktorskie poświęcone Kamińskiemu, Adwentowiczowi, Osterwie, Zelwerowiczowi, Dulębie, Antoninie Hoffman, Halpertowej, Królikowskiemu, Ćwiklińskiej, Modrzejewskiej. Na rok 1960 są przewidziane *Pamiętniki* Adwentowicza, *Wspomnienia o Reducie* Małkowskiej, *Współczesna plastyka teatralna* Zenobiusza Strzeleckiego, książki Pomianowskiego i Raszewskiego, rzecz o dramatach Słowackiego Edwarda Csató, praca o teatrach ogródkowych Witolda Fillera, monografie Jabłonkówny o Węgierce, R. Górskiego o Rapackim, Iwaszkiewicza o Wysockiej.

Jakże radosny jest rozwój jakiejś gałęzi wiedzy czy dziedziny ludzkiej myśli! Możemy się poszczycić, że badania nad teatrem i ich popularyzacja przyciągają u nas coraz większą ilość utalentowanych pisarzy. Żeby tylko komuś nie przyszły do głowy pomysły „likwidatorskie"!

W. N.

O NAS ZA GRANICĄ

Wychodzący w Stuttgarcie miesięcznik *Merkur* poświęcił w dziale krytycznym osobny rozdział sprawom polskiej literatury. Ten rozdział, zatytułowany *Polskie piśmiennictwo w naszym czasie*, składa się z dwóch części. W pierwszej Werner Helwig omawia kilka powieści, które w ostatnich latach ukazały się w niemieckim przekładzie, w drugiej Wanda Bronska-Pampuch analizuje niektóre zjawiska i wydarzenia literackie w naszym kraju.

Wywody i spostrzeżenia Helwiga są dosyć wyrywkowe. Materiał badawczy, który miał do dyspozycji, nie jest obfity, składa się z kilku książek pochodzących z różnych epok literackich i odmiennych co do jakości i kondycji artystycznej. *Chłopi* Reymonta, *Faraon* Prusa, *Zły* Tyrmanda, *Matka Królów* Kazimierza Brandysa, *Noce i dnie* Dąbrowskiej — oto tytuły, po których kolejno ślizga się myśl recenzenta. Helwig wyraża się z zachwytem o epice Reymonta, natomiast Prus wywiera nań raczej ujemne wrażenie. „Antykwaryjna egiptologia" i „suche rusztowanie tej prozy" — oba te zwroty wyrażają krótką, ale stanowczą dezaprobatę dla powieści Prusa.

Zły Tyrmanda znalazł dotychczas za granicą kilku przychylnych wydawców, ale z zasady nieprzychylnych recenzentów. Również Helwig nie jest entuzjastą tej powieści. „Trudno będzie wymagającemu czytelnikowi — pisze Helwig — odczuć jako dzieło sztuki ten zgrabnie zorganizowany eklektyzm." Autor zarzuca Tyrmandowi ustawiczne „fabrykowanie napięcia", za którym nie kryją się żadne wartości intelektualne.

Bardzo pochlebnie został potraktowany Kazimierz Brandys, którego Helwig porównuje z Mikołajem Leskowem. Krytyk nazywa *Matkę Królów* „wielkim wydarzeniem polskiej odwilży".

Helwig ocenia bardzo wysoko talent Marii Dąbrowskiej. Jej *Noce i dnie* zalicza do „wielkich, przeważnie obficie wypełnionych charakterami epopei", napisanych „z jak największym wdziękiem, ludzkim ciepłem i miękkim słowiańskim uczuciem". Zaraz potem następuje jednak humorystyczne *qui pro quo*. Helwig jest przekonany, że Dąbrowska pisała swoje dzieło pod dzisiejszą cenzurę. „Są przebiegli (jak Tyrmand) — pisze on — którzy uży-

czają swoich sądów figurom, jakim na pozór się przeciwstawiają. Potem są tradycjonaliści, jak Maria Dąbrowska, wyrażający swój artystyczny zamiar w materiale, który ze względu na swój antykwaryczny charakter nie wywołuje zgorszenia cenzury." To są brednie, Helwig nie wie, że *Noce i dnie* zostały ukończone przed ostatnią wojną światową.

Wanda Bronska-Pampuch orientuje się dobrze we współczesnym życiu literackim, jej znajomość naszego piśmiennictwa jest o wiele rozleglejsza od wiedzy Helwiga. Na ogół stwierdza ona uciszenie się umysłów i polemik w ostatnim roku. Z naszych książek chwali *Podróż* Dygata, a nade wszystko twórczość Sławomira Mrożka. „Nie ma, jak sądzę — pisze o nim — chyba nic takiego w europejskiej, nie ma w radzieckiej literaturze — co by się dało z nią porównać. Mrożek jest całkowicie nowoczesny i całkiem zakorzeniony w polskiej teraźniejszości. Mimo to większość jego historii byłaby i u nas zabawna."

Recenzentka mówi z uznaniem o *Przygodzie w kolorach* Bohdana Czeszki, nazywając ją „odważną i doskonale napisaną książką". Sceptycyzm i znużenie stwierdza również autorka w *Listach do pani Z.* Kazimierza Brandysa.

rk

„GROBY ŚWIECĄCE"

Jako dodatek do wychodzącego w Heidelbergu czasopisma *Mickiewicz-Blätter* ukazała się, wydana na dzień 1 września 1959 roku, mała antologia polskich poetów poległych lub zamordowanych podczas wojny: *Świecące groby (Leuchtende Gräber).* I tytuł, i data wydania tego tomu są niezmiernie znamienne. Już na karcie tytułowej, pod reprodukcją drzeworytu prof. Edwarda Marcksa, umieszczono słowa *„Zum 1 September 1959".* Chodziło więc o przypomnienie, w dwudziestą rocznicę, pamiętnych wydarzeń, o których nie tylko w Niemczech zbyt łatwo się zapomina. Zbigniew Bieńkowski w pięknym wierszu swego zbioru uczynił problem pamięci o zamordowanych jedną z naczelnych spraw poetyckich naszego czasu. Niepamięć o bohaterach jest najgorszą z krzywd. Pamięć o nich stanowi nie tylko akt solidarności, ale i świadectwo ich wielkości.

Stąd zapewne tytuł *Świecące groby.* Te groby świecą nam w ciemnościach. One mogą i powinny być — przyświecającymi światłami. Wybrał te wiersze i przełożył entuazjasta naszej poezji współczesnej, autor przygotowywanej wielkiej antologii, Karl Dedecius. Na razie wybór jest stosunkowo szczupły: Czechowicz, Sebyła, Mieczysław Braun, Napierski, Hollender, Baczyński, Jerzy Kamil Weintraub, Gaycy. Brak kilku wybitniejszych (np. Gałuszki, Rogowskiego, Szymańskiej, Piwowara) jest wytłumaczalny szczupłością miejsca. Każdy z poetów jest reprezentowany jednym wierszem; tylko Czechowicz, Baczyński i Gaycy mają po dwie pozycje. Całość została poprzedzona pięknym wierszem Hermanna Buddensiega, poety, tłumacza i redaktora *Mickiewicz-Blätter.* Krótki ten wiersz kończy się słowami o grobach „oświetlających nasze sumienia wśród nocy świata".

Przekłady Wedenusa — bardzo piękne.

Na końcu — dodano kilkuwierszowe wzmianki biograficzne. Są na ogół dokładne. Tylko okoliczności rozstrzelania Tadeusza Hollendra zostały podane nieściśle. Dziwi trochę notatka o Mieczysławie Braunie, stwierdzająca, że nie udało się znaleźć w Polsce ludzi czy świadectw, które by mogły oświetlić biografię tego poety. Ktoś z nas nie zadał sobie widocznie odpowiedniego trudu.

W. N.

POLONICA W JUGOSŁOWIAŃSKICH CZASOPISMACH LITERACKICH W ROKU 1959

Jugosłowiańska prasa literacka nie wykazywała specjalnego zainteresowania polską kulturą i literaturą w pierwszej połowie tego roku. Najbardziej znane miesięczniki belgradzkie — *Književnost, Delo, Savremenik* oraz sarajewski *Izraz* — poza dwiema czy trzema parowierszowymi wzmiankami o charakterze bibliograficznym i informacyjnym nie dały ani jednej pozycji związanej z Polską. Jedynie belgradz-

ki dwutygodnik *Književne Novine* w pierwszym, styczniowym, numerze opublikował trzy wiersze Stanisława Piętaka w przekładzie Miry Aleczkowić, a w numerze z 30 stycznia krótką notkę recenzyjną o wydanym właśnie przez „Nolit" przekładzie *Ondraszka* Morcinka. Szkoda tylko, że wzmianka nie podając ani nazwiska tłumacza, ani języka oryginału zredagowana jest w niezręczny sposób, sugerujący niezorientowanemu czytelnikowi, że chodzi tu o autora czeskiego i przekład z języka czeskiego.

Na tle ogólnej posuchy tym bardziej zwraca uwagę seria paru pozycji drukowanych w słoweńskim (wydawanym w Lublanie) miesięczniku *Nasa Sodobnost*. Pozycje te dają czytelnikowi na ogół systematyczny, chociaż powierzchowny przegląd ciekawszych wydarzeń kulturalnych w naszym kraju. Głównym dostawcą tych poloników jest Lojze Krakar, poeta słoweński, który od jesieni 1958 r. przebywa w Polsce. W związku z tym w n-rze 3 *Naszej Sodobnosti* omówił życie literackie w końcu roku, poświęcając szczególną uwagę Zjazdowi Związku Literatów i nagrodom literackim *Nowej Kultury, Przeglądu Kulturalnego* i *Życia Literackiego* oraz wynikom konkursu Wydawnictwa Łódzkiego; w n-rze 5 poinformował czytelników o repertuarze teatrów warszawskich w sezonie 1958/59, a w n-rze 7 podzielił się z nimi uwagami o wiosennych przejawach życia kulturalnego i... cywilizacyjnego w Warszawie: miesiąc czystości, wyniki konkursu na obudowę Placu Defilad, kiermasz książki, Słowacki na scenie Teatru Polskiego i oczywiście majowa wizyta Jugosłowiańskiego Teatru z Belgradu.

Piąty numer tego miesięcznika zawiera jeszcze dwie inne pozycje, a jak przystało na numer majowy, obie poświęcone poezji. Roska Sztefanowa, lektorka języka polskiego na Uniwersytecie w Lublanie, pisze *O nowszej polskiej poezji* (od roku 1918 do dziś) w artykule sumiennym, rzeczowym, bezosobistym i zaopatrzonym w bibliografię. Z artykułu wynika przede wszystkim, że w Słowenii bardziej znane i bardziej dostępne są teksty z okresu międzywojennego niż reprezentujące czasy okupacji i dorobek piętnastolecia. W tym samym numerze pisma L. Krakar drukuje serię przekładów z poezji polskiej (Staff, Tuwim, Słonimski, Gałczyński, Przyboś, Broniewski, Iwaszkiewicz, Miłosz). Wiersze, wybrane z przygotowywanej przez tłumacza antologii poezji polskiej, są dobre, świadczą nie tylko o rzemiośle pisarskim, ale i o świetnej znajomości języka oryginałów. Szczególnie udane wydają się przekłady Tuwima (*Życie, Prośba o piosenkę*) i Gałczyńskiego — *Serwus, madonna*.

Ubocznym produktem wydań książkowych przekładów z literatury polskiej są dwa artykuły: belgradzkie *Delo* publikuje w numerze 8/9 szkic dra Stojana Subotina o życiu i pisarstwie Bruno Schulza, wyjęty z przygotowywanego do druku tłumaczenia *Sklepów cynamonowych*. Lublański przegląd bibliograficzny *Knjiga* przedrukował zaś w n-rze 6/7 przedmowę St. Lema do *Obłoku Magellana*, który właśnie ukazał się w słoweńskim przekładzie w wydawnictwie „Mladinska Knjiga".

ho

BRUNO SCHULZ PO SERBSKU

Oto rewelacja literacka pierwszej klasy! Można ją ująć w lapidarnym zdaniu: urzekająca sztuka Brunona Schulza po raz pierwszy przekracza granice Polski! Wiadomość tę podaję tym skwapliwiej i z tym większą przyjemnością, że znakomitego pisarza prezentują swoim czytelnikom nasi przyjaciele z Jugosławii. Ale — uporządkujmy naszą notatkę. W ub. roku zaproponował wydanie dzieł Brunona Schulza (*Sklepy cynamonowe, Sanatorium pod klepsydrą* i *Kometa*) belgradzkiemu wydawnictwu „Nolit" świetny tłumacz, znawca i miłośnik literatury polskiej, dr Stojan Subotin, docent belgradzkiej polonistyki. Piękną i — powiedzmy sobie — śmiałą ofertę przyjęto, w czym szczególnie zasłużył się wybitny poeta współczesny, Vasko Popa, redaktor działu literatury pięknej w „Nolicie". Przed wakacjami, po roku arcytrudnej roboty translatorskiej (redakcja *Twórczości* chyba poprosi dr. Subotina o jakieś uwagi na ten temat), tłumacz złożył swój tekst, a ostatnio w miesięczniku belgradzkim *Delo* (nr 8—9, s. 1060—1072) ukazała się jego przedmowa do wydania książkowego Schulza, które

opuści drukarnię z początkiem przyszłego roku. Autor wstępu niezwykle sugestywnie scharakteryzował dorobek twórczy Schulza, ciekawie przeplatając dywagacje historyczno-literackie zręcznie dobranymi elementami biografii. Szczególnie cenne wydają mi się te partie przedmowy, które wprowadzają w osobliwy świat tej „niezwykłej", jak pisze Subotin, „prozy". Analiza oryginalnej sztuki Schulza została przeprowadzona cienko i subtelnie z jednoczesnym wskazaniem na nowatorstwo pisarza w dziejach naszej literatury. W ten sposób jugosłowiański czytelnik będzie znakomicie przygotowany do przyswojenia sobie dzieła niezwykłego artysty, niewątpliwie jedynego w ramach obu literatur. Obszerna przedmowa świadczy nie tylko o głębokim zrozumieniu dzieła drohobyckiego poety, ale jest także wyrazem uznania i zachwytu, pieczołowitości i wagi dokonywanego zadania. Przypominam sobie rozmowy z dr. Subotinem w trakcie pracy przekładowej. Podziwiałem i wspaniałą znajomość polszczyzny, i przykładową cierpliwość w poszukiwaniu co celniejszych i dokładniejszych odpowiedników serbskich, leksykalno-stylistycznych, aby nic nie uronić z tego przedziwnego „strumienia piękności". Zanim będziemy mogli zdać sprawozdanie z jugosłowiańskich ocen książki, chyba należy niejako „zrewanżować się" notką biograficzną o tłumaczu. Zasłużył na nią. Dr Stojan Subotin zaczął studiować język polski przed ostatnią wojną. Na Uniwersytet Belgradzki wstąpił w 1948 roku, pracując początkowo jako rusycysta, a wkrótce potem poświęcił się wyłącznie polonistyce za namową prof. Radovana Lalicia, obecnego kierownika Katedry Literatur i Języków Wschodnio- i Zachodnio-słowiańskich, *nb.* gorącego propagatora naszej kultury w Jugosławii. Rozprawę doktorską napisał o jugosłowiańskich powieściach T. T. Jeża. Dzieło przekładowe dr. Subotina jest rzeczywiście rozległe: przyswoił jugosłowiańskim czytelnikom kilkanaście opowiadań H. Sienkiewicza, B. Prusa, S. Żeromskiego, M. Dąbrowskiej, J. Szaniawskiego i M. Promińskiego, kilka powieści — *Przedwiośnie* i *Syzyfowe prace* S. Żeromskiego, *Chama* E. Orzeszkowej, *Ondraszka* G. Morcinka i *Dziewczęta z Nowolipek* P. Gojawiczyńskiej (wspólnie z J. Nowakowskim) oraz cykl wykładów paryskich A. Mickiewicza o literaturze serbskiej. Poza tym opublikował szereg rozpraw, szkiców, recenzji i artykułów w czasopismach jugosłowiańskich i polskich, poświęconych naszym twórcom i ich związkom z kulturą jugosłowiańską. W bieżącym roku akademickim będzie prowadził wykład o literaturze polskiej okresu pozytywizmu. Szczególnie pasjonuje go polska powieść historyczna i... zbieranie poloników; jego zbiory — to tylko zdradzę — są naprawdę godne pozazdroszczenia. Spędził około dwóch lat w Polsce na stypendium naukowym. Dr Subotin zapowiada na przyszłość szereg rewelacyjnych tytułów, jak... Niestety, to już tajemnica warsztatu tłumacza i trzeba ją uszanować. Wydaje mi się, że powinniśmy być mu prawdziwie wdzięczni za trud udostępnienia swoim ziomkom dzieła Brunona Schulza.

Stanisław Kaszyński

FAULKNER O SOBIE I INNYCH

William Faulkner udzielił wywiadu na tematy literackie, który się odbił głośnym echem w sferach pisarskich. Oto kilka fragmentów tej rozmowy.

Pytanie: Jak się mają rzeczy z techniką pisarską?

Odpowiedź: Kogo interesują techniczne problemy, ten powinien zostać chirurgiem lub murarzem. Nie ma nauki o mechanice pisania, tak jak nie ma lotniczego połączenia ze sztuką. Młody pisarz byłby głupcem, gdyby poniżył się do roli marionetki jakiejś teorii. Można uczyć się zawsze tylko na własnych błędach: nauczyciel człowieka nazywa się błąd. Dobry artysta żyje w przekonaniu, że nikt nie jest na tyle doskonały, by mógł zostać jego, pisarza, doradcą. Kto chce żyć jako artysta, winien posiadać jakiś osobliwy rodzaj próżności. Choćby nie wiedzieć jak podziwiał starszego mistrza, powinien powziąć postanowienie, że go prześcignie. Jest łatwiej pisać, kiedy się powiesi technikę na kołku. Bowiem pracując nad powieścią dochodzę nieuchronnie — powiedzmy na stronicy 275 — do miejsca, gdzie postacie się usamodzielniają i odtąd przejmują inicjatywę i prowadzą rzecz do końca, tak jak im to odpowiada. Artysta musi umieć

obiektywnie oceniać własne dzieło. Jeśli jednak wydał już ocenę, musi też mieć na tyle animuszu, by konsekwentnie wytrwać przy swoim mniemaniu. A że, gdy chodzi o mnie, żadna z moich książek nie odpowiada moim wymaganiom, mój sąd musi się kierować według tego, która książka najwięcej mnie martwi. Wiele matek większą miłością obdarza przecież spośród swoich dzieci raczej złodzieja i mordercę niż tego, co przywdział księży ornat.

P.: Co pan sądzi o europejskich pisarzach naszego czasu?

Od.: W mojej epoce mieliśmy dwóch wielkich pisarzy: Tomasza Manna i Jamesa Joyce'a. Do *Ulissesa* trzeba podchodzić z taką samą wiarą, z jaką naiwny kaznodzieja baptystów podchodzi do Starego Testamentu.

P.: Czy pan czyta książki współczesnych autorów?

Od.: Książki, które dzisiaj czytam, to starzy znajomi z młodych lat; gości się u nich tak, jak się zachodzi do starych znajomych; Stary Testament, Dickens, Conrad, Cervantesa *Don Quijote* (tego i Biblię czytam co roku). Potem Flaubert, Balzac (który przecież wydał na świat cały świat, organizmy o jednym i tym samym obiegu krwi, obejmującym dwadzieścia książek), Dostojewski, Tołstoj, Szekspir. Przy okazji czytam też Melville'a, z liryków przede wszystkim Marlowe'a, Campiona, Jonsona, Herricka, Donne'a, Keatsa i Shelleya. Czytam też Housmana. Czytam wiele książek często w ten sposób, że je gdziekolwiek zaczynam i gdziekolwiek kończę. Czytam może jedną scenę albo wyszukuję sobie jedną postać, krótko mówiąc to jest tak, jak gdyby się spotykało przyjaciela i rozmawiało z nim kilka minut.

P.: Jak mają się rzeczy, pańskim zdaniem, z przyszłością powieści?

Od.: Sądzę, że dopóki ludzie czytają powieści, dopóty będą też istnieli powieściopisarze. I na odwrót. Pod warunkiem, że ilustrowane magazyny i *comic strips* nie zdołają całkowicie odzwyczaić człowieka od czytania i nie przekształcą literatury w pismo obrazkowe, w pismo, jakie odnajduje się w pieczarach Neandertalczyków.

P.: Jakie jest, pańskim zdaniem, główne zadanie krytyki?

Od.: Artysta nie ma czasu zajmować się krytykami. Tylko ci, którzy by chętnie zostali pisarzami, czytają recenzje. Kto sam pisze, ten nie ma czasu na posilanie się recenzjami. Krytyk stara się przecież, między innymi, przygwoździć pisarza. Tego, co robi, nie robi przecież dla artysty i jego dzieła. Krytyk jest pisarzowi na diabła potrzebny, albowiem gdy artysta pisze to, co porusza krytyka, to krytyk pisze to, co porusza wszystkich — prócz pisarza.

P.: Niektórzy mówią, że nie można zrozumieć pańskich książek nawet po dwu- lub trzykrotnym przeczytaniu. Przypuśćmy, że ktoś przychodzi do pana bezpośrednio z taką skargą — co by mu pan powiedział?

Od.: Żeby przeczytał czwarty raz.

P.: Powiedział pan, że doświadczenie, dar spostrzegawczy i siła wyobraźni są ważnymi czynnikami dla pisarza. Czy zaliczyłby pan do tego i inspirację?

Od.: Nie mam pojęcia, co oznacza słowo „inspiracja". Nie wiem po prostu, co to takiego ta inspiracja. Już kiedyś doszła mnie taka pogłoska, ale jeszcze nigdy nie widziałem czegoś takiego.

P.: Czy sądzi pan, że materialna niezależność jest *conditio sine qua non* dla pisarza?

Od.: Pisarz nie potrzebuje materialnej niezależności. Ołówek i papier, oto wszystko, czego mu potrzeba. Podarowane pieniądze — z ich pomocą nikt jeszcze nie napisał dobrej książki. Dobry pisarz nie zwraca się o miłosierdzie. Jest zbyt zajęty swoją pracą, by to robić... Dobrego pisarza nic nie może obalić. Jedyne, co mu ostatecznie wytrąca broń z ręki, to śmierć. Prawdziwemu pisarzowi szkoda czasu, by spekulować nad uzyskaniem bogactwa i powodzenia. Powodzenie jest czymś kobiecym; zachowuje się tak, jak kobieta: kto się do niej umizga, wnet jest pod pantoflem, starty w proch i w pył. Dlatego najlepiej odwrócić się plecami do powodzenia i wtedy ma się szansę na to, że powodzenie się podkradnie.

r

PLEBISCYT „TEATRU"

Teatr ogłosił latem wśród swych czytelników rodzaj ankiety, dotyczącej polskiej dramaturgii współczesnej. Pora

była stosunkowo mało odpowiednia, mieszkańcy wielkich miast w większości wyjechali do Bułgarii (podobno było tam w roku obecnym kilkanaście tysięcy polskich turystów) czy do uzdrowisk, do których nasz kochany „Ruch" nie lubi dostarczać prasy kulturalnej. Mimo to udział czytelników w plebiscycie *Teatru* był niespodziewanie duży. Nadesłano 544 odpowiedzi (co stanowi blisko 5% nakładu pisma).

Rzecz ciekawa, że niemal równą ilość głosów otrzymały dwie sztuki, które istotnie można by nazwać najwybitniejszymi zjawiskami dramaturgii ostatniego 15-lecia: *Niemcy* Leona Kruczkowskiego (509 głosów) oraz *Dwa teatry* Szaniawskiego. Znaczną ilość głosów otrzymał nadto *Kowal, pieniądze i gwiazdy* Szaniawskiego (133).

Wśród „triumfatorów" owego plebiscytu *Teatru* znajdują się i inni wybitni polscy autorzy dramatyczni: L. H. Morstin (*Obrona Ksantypy* — 184 głosy i *Przygoda florencka* — 110), Lutowski (*Ostry dyżur* — 181), Iwaszkiewicz (*Lato w Nohant* — 122 i *Wesele pana Balzaka* — 52), Maliszewski (*Droga do Czarnolasu* — 99), Andrzejewski i Zagórski (*Święto Winkelrieda* — 94), nadto *Ciemności kryją ziemię* Andrzejewskiego — 49, Mrożek (*Policjanci* — 93), Broszkiewicz (*Imiona władzy* — 88 oraz *Jonasz i błazen* — 82), Świrszczyńska (*Orfeusz* — 56), Zawieyski (*Rozdroże miłości* — 53. *Wysoka ściana, Ocalenie Jakuba, Miłość Anny*) i in.

Ogółem wymieniono 93 sztuki. Nie ma więc tak wielkiego — jak się czasem utrzymuje — rozdźwięku między naszą dramaturgią a widzami!

J. R.

KONKURS LITERACKI I PUBLICYSTYCZNY NA UTWÓR O ZIEMIACH ZACHODNICH

Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, Oddział Wrocławski Związku Literatów Polskich, oraz Wydziały Kultury Wojewódzkiej Rady Narodowej i Rady Narodowej miasta Wrocławia ogłaszają konkurs otwarty na utwór literacki i publicystyczny związany z XV-leciem powrotu Ziem Zachodnich do Polski.

W dziale literackim konkurs obejmuje powieści współczesne oraz zbiory opowiadań o objętości nie mniejszej niż 5 arkuszy wydawniczych, tematem których jest powojenne piętnastolecie na Ziemiach Zachodnich. W dziale literackim ustala się trzy nagrody oraz cztery wyróżnienia w następującej wysokości:

I nagroda	40 000 zł
II nagroda	30 000 zł
III nagroda	20 000 zł
cztery wyróżnienia po	6 000 zł

W dziale publicystycznym konkurs obejmuje cykle utworów publicystycznych lub reportaży w objętości nie mniejszej niż 5 arkuszy wydawniczych, które ukażą rozwój kulturalny, społeczny czy gospodarczy Ziem Zachodnich, lub jednego z zachodnich regionów Polski w powojennym piętnastoleciu. W dziale publicystycznym ustala się następujące nagrody:

I nagroda	30 000 zł
II nagroda	20 000 zł
III nagroda	10 000 zł
trzy wyróżnienia po	5 000 zł

Prace opatrzone godłem należy nadsyłać do dnia 22 lipca 1960 roku na adres: Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, Wrocław, Rynek 9. Na kopercie zaznaczyć należy: *Konkurs literacki i publicystyczny*. Do prac dołączać należy zaklejone koperty, zawierające nazwisko i adres autora.

Prace nadesłane na konkurs nie mogą być uprzednio drukowane ani w całości, ani we fragmentach.

Nie ogranicza się ilości prac złożonych przez jednego autora. Organizatorzy zastrzegają sobie prawo do nieprzyznania jednej lub kilku nagród i wyróżnień, oraz ich dowolnego podziału.

Skład jury podany zostanie w terminie późniejszym. Ogłoszenie wyników konkursu nastąpi 31.XII.1960 roku.

Wydawnictwo Ossolineum zastrzega sobie wyłącznie prawo do wydania prac nagrodzonych oraz pierwszeństwo w publikacji prac nie nagrodzonych, lecz zakwalifikowanych do druku przez organizatorów.

Dodatkowych informacji na temat konkursu udziela Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, Wrocław, Rynek 9.

LITERATURA PIĘKNA

Klasycy literatury polskiej

Potocki Jan — *Podróże*. Zebrał i opracował Leszek Kukulski. Obwolutę, tłoczenia i kartę tytułową projektował Jan S. Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1959; str. 516.

Wybór pism Filomatów. Konspiracje studenckie w Wilnie. 1817—1823. Opracowała Alina Witkowska. Wydanie II zmienione. (Biblioteka Narodowa. Seria I. Nr 77). Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1959; str. CCIX, 1 nl, 483, 3 nl.

Żeleński Tadeusz (Boy) — *PISMA*. Tom 17 i 18. *Felietony*. Część II i III. Tomy opracował Władysław Kopaliński. Objaśnienia Janusza Szpotańskiego. Okładkę projektował Marek Rudnicki. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959; część II str. 422, 2 nl; część III str. 414, 2 nl.

Klasycy literatury obcej

Alcoforado Marian — *Listy miłosne*. Przełożył i wstępem opatrzył Stanisław Przybyszewski. Ilustrowała Anna Trojanowska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959, wydanie I; str. 68, 4 nl.

Beaumont Francis i Fletcher John — *Rycerz Ognistego Pieprzu*. Komedia w pięciu aktach. Przełożyła Krystyna Berwińska. Okładkę projektowała Ewa Lubelska Frysztak. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959, wydanie I; str. 134, 2 nl.

Cervantes Miguel — *Licencjat Vidriera*. Przełożył Zdzisław Milner. Ilustrowała Maria Hiszpańska-Neuman. Okładkę i obwolutę projektowała Danuta Staszewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959, wydanie I; str. 136, 2 nl.

Danilewski G. P. — *Mirowicz*. Przełożył Edmund Jezierski. Ilustracje i okładkę projektował Mirosław Pokora. Warszawa, „Iskry", 1959; str. 431, 3 nl.

Daudet Alfons — *Wspólnicy*. Przełożył Roman Kołoniecki. Okładkę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959, wydanie I; str. 383, 1 nl.

Gay John — *Opera żebracza*. Przełożył Juliusz Żuławski. Zdobiła Maria Hiszpańska. Obwolutę projektowała Danuta Staszewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959, wydanie I; str. 107, 1 nl.

Hoffmann E. T. A. — *DIEŁA WYBRANE*. Opowieści fantastyczne. Wyboru dokonał Władysław Kopaliński. Tłumaczyli: F. Faleński, J. Ficowski, J. Kleczyński, A. Lange, J. Pracki, I. Wieniewska. Opracowanie graficzne: Andrzej Heidrich. Warszawa, „Czytelnik", 1959, wydanie I; str. 471, 1 nl.

Poezja, dramat

Majakowski Włodzimierz — *Utwory sceniczne. Proza*. Pod redakcją Mieczysława Jastruna, Seweryna Pollaka, Anatola Sterna, Adama Ważyka. Przekład zbiorowy z rosyjskiego. Obwolutę i tłoczenia projektował Jan Młodożeniec. Warszawa, „Czytelnik", 1959; str. 544.

Skoneczny Stanisław — *Ptak pod chmurą*. Obwolutę projektował Andrzej Heidrich. Warszawa, „Czytelnik", 1959; str. 72, 4 nl.

Tuwim Julian — *DZIEŁA*. Tom IV. *Przekłady poetyckie*. Opracował Seweryn Pollak. Część 1 i 2. Warszawa, „Czytelnik", 1959, wydanie I; cz. 1 str. 583, 5 nl; cz. 2 str. 597, 3 nl.

Proza

Barbussé Henri — *Ogień. Dziennik pewnego oddziału*. Przełożyła Zofia Jaremko-Pytowska. Okładkę projektowała Ewa Lubelska-Frysztak. (Powieści XX wieku). Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959, wydanie I; str. 397, 5 nl.

Bartkiewicz Zygmunt — *Trzy listy prababki i inne opowiadania*. Obwolutę projektował Jerzy Jaworowski. Warszawa, „Czytelnik", 1959; str. 307, 1 nl.

Boguszewska Helena — *Anielcia i życie.* Obwolutę projektował Władysław Brykczyński. Warszawa, „Czytelnik", 1959, wydanie III; str. 174, 2 nl.

Brzoza Jan — *„Wojenko, wojenko".* Obwolutę, okładkę i stronę tytułową projektował Andrzej Radziejowski. Warszawa, Ministerstwo Obrony Narodowej, 1959, wydanie I; str. 357, 3 nl.

Buczkowski Leopold — *Czarny potok.* Okładkę i obwolutę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959, wydanie I; str. 295, 1 nl.

Bunin Iwan — *Wieś.* Tłumaczyła Zofia Petersowa. Projekt obwoluty i tłoczeń: Jan S. Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1959, wydanie I; str. 206, 2 nl.

Caldwell Erskine — *Poletko Pana Boga.* Przełożył Bronisław Zieliński. Okładkę projektowała Ewa Lubelska Frysztak. (Powieści XX wieku). Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959; str. 235, 5 nl.

Cary Joyce — *Kostur pielgrzyma.* Przełożył Wacław Niepokólczycki. Wiersze przełożył Włodzimierz Lewik. Obwolutę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959, wydanie I; str. 587, 1 nl.

Döblin Alfred — *Berlin Alexanderplatz.* Dzieje Franciszka Biberkopfa. Tłumaczyła Izabella Czermakowa. Obwolutę projektował Marian Stachurski. Warszawa, „Czytelnik", 1959, wydanie I; str. 567, 1 nl.

Dołęga-Mostowicz Tadeusz — *Bracia Dalcz i S-ka.* Tom I i II. Okładkę projektowała Bożena Kajanek. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1959; tom I str. 341, 3 nl; tom II str. 291, 5 nl.

Dürrenmatt Friedrich — *Kraksa. Historia jeszcze możliwa.* Przełożył Andrzej Wirth. Ilustrował Gabriel Rechowicz. Obwolutę i okładkę projektowała Danuta Staszewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959, wydanie I; str. 83, 1 nl.

Dworczyk W. i Dulemba L. — *Podróż za trzy grosze.* Obwolutę projektował Janusz Grabiański. Warszawa, „Iskry", 1959; str. 359, 1 nl.

Faulkner William — *Światłość w sierpniu.* Tłumaczył Maciej Słomczyński. Projekt tłoczeń i obwoluty: Marian Stachurski. Warszawa, „Czytelnik", 1959, wydanie I; str. 509, 3 nl.

Fenikowski Franciszek — *Kaper z Morskiego Psa.* Opracowanie graficzne: Bożena Truchanowska i Wiesław Majchrzak. Warszawa, „Czytelnik", 1959, wydanie I; str. 363, 5 nl.

Gard Roger Martin du — *Jan Barois.* Tłumaczyła Zofia Jaremko-Pytowska. Projekt obwoluty i tłoczeń: Jan S. Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1959, wydanie II; str. 527, 1 nl.

Gołubiew Gleb — *Niezwykłe podróże.* Przełożyła Marta Okołów-Podhorska. Ilustrował Andrzej Jurkiewicz. Okładkę projektował Stefan Rzepecki. Warszawa, „Iskry", 1959; str. 258, 2 nl.

Goytisolo Juan — *Popołudnia trędowatych.* Tłumaczyła Maria Sten. Obwolutę projektował Jerzy Jaworowski. Warszawa, „Czytelnik", 1959, wydanie I; str. 274, 2 nl.

Hen Józef — *Bicie po twarzy i inne opowiadania.* Obwolutę, okładkę i stronę tytułową projektował Konstanty Sopoćko. Warszawa, Ministerstwo Obrony Narodowej, 1959, wydanie I; str. 211, 3 nl.

Huxley Aldous — *W cudacznym korowodzie.* Tłumaczył Bronisław Zieliński. Projekt obwoluty i tłoczeń: Jan S. Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1959, wydanie I; str. 427, 1 nl.

Kogut Bogusław — *Rudy Mojżesz.* Obwolutę, okładkę i kartę tytułową projektowała Barbara Pochwalska. Warszawa, Ministerstwo Obrony Narodowej, 1959, wydanie I; str. 201, 3 nl.

Konwicki Tadeusz — *Rojsty.* Obwolutę projektował Jerzy Jaworowski. Warszawa, „Czytelnik", 1959, wydanie II; str. 169, 3 nl.

Koźmiński Karol — *Pułkownik Berek.* Opowieść o Berku Joselewiczu. Obwolutę projektował K. M. Sopoćko. Okładkę, stronę tytułową i inicjały projektował W. Brykczyński. Warszawa, Ministerstwo Obrony Narodowej, 1959, wydanie I; str. 305, 3 nl.

Kwitnący bez i inne opowiadania rumuńskie. Przełożyli: Danuta Bieńkowska, Dusza Czara-Stec, Andrzej Stojowski, Janina Wrzoskowa. Obwolutę projektował Marian Stachurski. Warszawa, „Iskry", 1959; str. 290, 2 nl.

Kuzniecow Anatol — *Legendy ciąg dalszy.* Przełożyła Eugenia Toeplitzowa. Okładkę i obwolutę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959, wydanie I; str. 267, 1 nl.

Mahuzier Albert — *W kraju kangurów.* Przełożyła Wiera Bieńkowska. Obwolutę projektował Janusz Grabiański. Warszawa, „Iskry", 1959; str. 345, 3 nl.

Mann Henryk — *Król Henryk IV u szczytu sławy.* Tłumaczyła Maria Wisłowska. Tłoczenia, kontrtytuł i kartę tytułową projektował Jerzy Jaworowski. Warszawa, „Czytelnik", 1959, wydanie I; str. 884, 4 nl.

Mariańska A. — *Wiklinowe kosze.* Okładkę i stronę tytułową projektował Maciej Hübner. Warszawa, Ministerstwo Obrony Narodowej, 1959, wydanie I; str. 310, 2 nl.

Maurois André — *Magicy i logicy.* Szkice o pisarzach angielskich. Przełożyła z francuskiego Eligia Bąkowska. Obwolutę projektował Jan S. Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1959, wydanie I; str. 326, 2 nl.

Moravia Alberto — *Rzymianka.* Przełożyła Zofia Ernst. Projekt obwoluty i tłoczeń: Jan S. Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1959, wydanie I; str. 635, 1 nl.

Mykolaitis-Putinas Vincas — *W cieniu ołtarzy. Dni próby.* Przełożyła Anna Lau-Gniadowska. Okładkę i obwolutę projektowała Ewa Frysztak-Lubelska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959, wydanie I; str. 321, 1 nl.

Panowa Wiera — *Powieść sentymentalna.* Tłumaczyła Janina Dziarnowska. Obwolutę projektował Janusz Kowalski. Warszawa, „Czytelnik", 1959; str. 317, 3 nl.

Powieści ludu krakowskiego. Wyboru dokonał i opracował Mieczysław Karaś. Kartę tytułową i ilustracje: Andrzej Stopka. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1959; str. 449, 3 nl.

Promiński Marian — *Portret królowej Haczepsut.* Okładkę projektował Marian Stachurski. Warszawa, „Iskry", 1959; str. 162, 2 nl.

Rey Sydor — *Księga rozbitków.* Obwolutę projektował Marek Oberländer. Warszawa, „Czytelnik", 1959; str. 227, 5 nl.

Rudnicki Adolf — *Lato.* Ilustracje i obwoluta: Barbara Baranowska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959, wydanie I; str. 158, 2 nl.

Steinbeck John — *Grona gniewu.* Przełożył Alfred Liebfeld. Okładkę projektowała Ewa Lubelska-Frysztak. (Powieści XX wieku). Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959; str. 707, 5 nl.

Stern Anatol — *Ludzie i syrena.* Okładkę i obwolutę projektowała Danuta Staszewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959, wydanie II; str. 286, 2 nl.

Szczepański Jan Józef — *Dzień bohatera.* Opowiadania. Obwolutę projektował Jerzy Jaworowski. Warszawa, „Czytelnik", 1959, wydanie I; str. 157, 3 nl.

Tagore Rabindranath — *Rozbicie.* Przełożył Jerzy Bandrowski. Przypisy opracował Eugeniusz Słuszkiewicz. Obwolutę i okładkę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959; str. 376, 4 nl.

Terlecki Olgierd — *Opowieść Włoszki.* Okładkę projektowała Natalia Mąciwoda. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1959; str. 182, 2 nl.

Tołstoj Aleksy — *Kulawy książę.* Tłumaczyła W. Lesnobrodzka-Założyna. Wiersze tłumaczył Stanisław Średnicki. Projekt obwoluty i tłoczeń: Jan S. Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1959, wydanie I; str. 203, 1 nl.

Truchanowski Kazimierz — *Piękny warkocz Bereniki.* Opowiadania. Obwolutę i kartę tytułową projektował Jan S. Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1959, wydanie I; str. 306, 2 nl.

Vallentin Antonina — *Picasso.* Przełożyła Halina Ostrowska-Grabska. Obwolutę i okładkę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959, wydanie I; str. 605, 3 nl.

Vittorini Elio — *Erica.* Garibaldynka. Przełożyła Barbara Sieroszewska. Okładkę projektowała Ewa Frysztak-Lubelska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959; str. 253, 3 nl.

Wells Herbert George — *Pierwsi ludzie na księżycu.* Powieść. Tłumaczył Witold Chwalewik. Posłowie napisał Witold Chwalewik. Okładkę i obwolutę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959; str. 259, 1 nl.

Listy, pamiętniki, wspomnienia

Gauguin Paul — *Noa Noa.* Przełożył Wacław Rogowicz. Obwolutę i okładkę projektowała Zofia Darowska. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1959; str. 148, 4 nl.

Klimaszewski Tadeusz — *Verbrennungskommando Warschau.* Obwolutę projektował Andrzej Radziejowski. Mapkę według projektu autora wykonał Zdzisław Topolewski. Zdjęcie na obwolucie: Stefan Bałuk. Warszawa, „Czytelnik", 1959, wydanie I; str. 170, 2 nl.

Korespondencja Adama Naruszewicza. 1762—1796. Z papierów po Ludwiku Bernackim uzupełnił, opracował i wydał Julian Platt. Teksty i zwroty łacińskie tłumaczył Kazimierz Zathey. Teksty francuskie tłumaczyła Helena Devechy. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1959, wydanie I; str. XVI, 611, 1 nl.

Kropotkin Piotr — *Wspomnienia rewolucjonisty.* Przełożyły: M. Sarnecka i K. Latoniowa. Wstęp i przypisy Wiktorii Śliwowskiej. Okładkę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959, wydanie II; str. 596, 4 nl.

Krzywicki Ludwik — *Wspomnienia.* Słowo wstępne i przypisy opracował Janusz Wilhelmi. Posłowie napisał Henryk Holland. Oprawę i kartę tytułową projektował Andrzej Heidrich. Warszawa, „Czytelnik", 1957, 1958, 1959, wydanie I; tom I str. 450, 2 nl; tom II str. 626, 2 nl; tom III str. 543, 3 nl. 9 knl.

Porwit Marian — *Obrona Warszawy wrzesień 1939.* Wspomnienia i fakty. Obwolutę projektował Andrzej Radziejowski. Warszawa, „Czytelnik", 1959, wydanie I; str. 280, 4 nl.

Singer Bernard (Regnis) — *Moje Natewki.* Opracował Eugeniusz Szrojt. Obwolutę projektował Marian Stachurski. Warszawa, „Czytelnik", 1959, wydanie I; str. 171, 5 nl.

Strumph Wojtkiewicz Stanisław — *Wbrew rozkazowi.* Wspomnienia oficera prasowego 1939—1945. Obwolutę projektował Marian Stachurski. Warszawa, „Czytelnik", 1959; str. 402, 6 nl.

Wilkońska Paulina — *Moje wspomnienia o życiu towarzyskim w Warszawie.* Opracowała Zofia Lewinówna. Okładkę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959; str. 593, 3 nl.

Esej, krytyka

Hertz Paweł — *Portret Słowackiego.* Okładkę i obwolutę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959, wydanie V; str. 297, 3 nl.

Przyboś Julian — *Linia i gwar.* Szkice. Tom I i II. Okładkę projektowała Danuta Kula. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1959; tom I str. 334, 6 nl; tom II str. 329, 3 nl.

Wyka Kazimierz — *Rzecz wyobraźni* Okładkę projektowała Maria Syska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959, wydanie I; str. 483, 1 nl.

Satyra

Lec Stanisław Jerzy — *Myśli nieuczesane.* Obwoluta, okładka tytułówka, wybór starych rycin i opracowanie graficzne Daniela Mroza. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1959; str. 154, 6 nl.

Sztuka

Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. 1816—1895. Opracowali: Jadwiga Jeleniewska-Ślesińska, Władysław Ślesiński, Andrzej Załuski. Obwolutę projektował Zbigniew Klimczyk. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1959, wydanie I; str. 289, 3 nl.

Grafika

Twarze itd. Karykatury Andrzeja Stopki. Opracowanie graficzne Zygmunta Strychalskiego. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1959; 16 knl.

RELIGIA

Chesterton Gilbert Keith — *Święty Franciszek z Asyżu.* Przełożył Artur Chojecki. Obwolutę, okładkę i stronę tytułową projektowała Lidia Bogusławska-Rompalska. Warszawa. „Pax", 1959, wydanie II; str. 165, 3 nl.

— *Święty Tomasz z Akwinu.* Przełożył Artur Chijecki. Obwolutę, okładkę i stronę tytułową projektowała Lidia Bogusławska-Rompalska. Warszawa, „Pax", 1959, wydanie II; str. 205, 3 nl.

CZASOPISMA

Przegląd Socjologiczny. Wydawnictwo Socjologicznego Ośrodka Łódzkiego. Tom XIII/2. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1959, wydanie I; str. 227, 1 nl.

LITERATURA DLA DZIECI

Świrszczyńska Anna — *Cudowna broda szacha.* Ilustrował Jan Lenica. Warszawa, „Czytelnik", 1959, wydanie I; str. 58, 2 nl.

RÓŻNE

Litwiniuk Jerzy — *Opera o Krzysztofie Kolumbie.* Okładkę projektowała Krystyna Dąbrowska. Warszawa, „Iskry", 1959; str. 105, 3 nl.

Michalski Stanisław — *O szkołę wolną.* Okładkę projektował Jerzy Kępkiewicz. Warszawa, „Iskry", 1959; str. 156, 2 nl.

W poprzednim numerze:

Jan Bolesław Ożóg: Pamiętliwi. To imię liścia. Prawa — *Juliusz Kaden-Bandrowski:* Jedwabny węzeł (tekst opracowały *Romana Bandrowska* i *Irena Szypowska,* wstęp *Ireny Szypowskiej*) — *Tadeusz Kotarbiński:* Consuetudo — *Stanisław Piętak:* O Czechowiczu — *Jerzy Zagórski:* Preceptor — *Juliusz Żuławski:* W poszukiwaniu straconego czasu — *Włodzimierz Maciąg:* Stanisław Brzozowski.

Książka miesiąca: *Andrzej Kijowski:* Akt zniszczenia.

Wśród książek: *Juliusz Żuławski:* Niepogodzeni z bezsensem istnienia — *Arnold Słucki:* „Poeta powieści" czyli obsesja czasu przeszłego — *Michał Głowiński:* Aforyzmy, fraszki, liryki — *Henryk Bereza:* We własnym świecie — *Ryszard Zengel:* Księgi pielgrzymstwa i losu ludzkiego — *Stefania Podhorska-Okołów:* Książka o domu — *Bożena Danek:* „Za dużo słońca" — *Tomasz Łubieński:* Nowość — *Zbigniew Pędziński:* Portretowanie pisarza — *Zygmunt Greń:* Outsider z naszej dzielnicy.

Na widnokręgu: *Jarosław Iwaszkiewicz:* Powszechny pokój — *Andrzej Kijowski:* Przegląd prasy — *Tomasz Jodełko:* Kilka uwag o Bibliotece Powszechnej — *Jan Koprowski:* W Austrii o Polsce — Przegląd Zagraniczny.

Noty

Korespondencja

Książki nadesłane

Cena 10 zł

W NASTĘPNYCH NUMERACH UKAŻĄ SIĘ

Jan Brzękowski — O Lautréamoncie · Mieczysław Jastrun — Życiorys napisany ołówkiem · Dmitrij Krutikow — Osiemdziesiąty siódmy z naszej sotni · Jerzy Pytlakowski — Egzamin

Zakł. Graf. Dom Słowa Polskiego, Warszawa
Zam. 6305/c. W-68